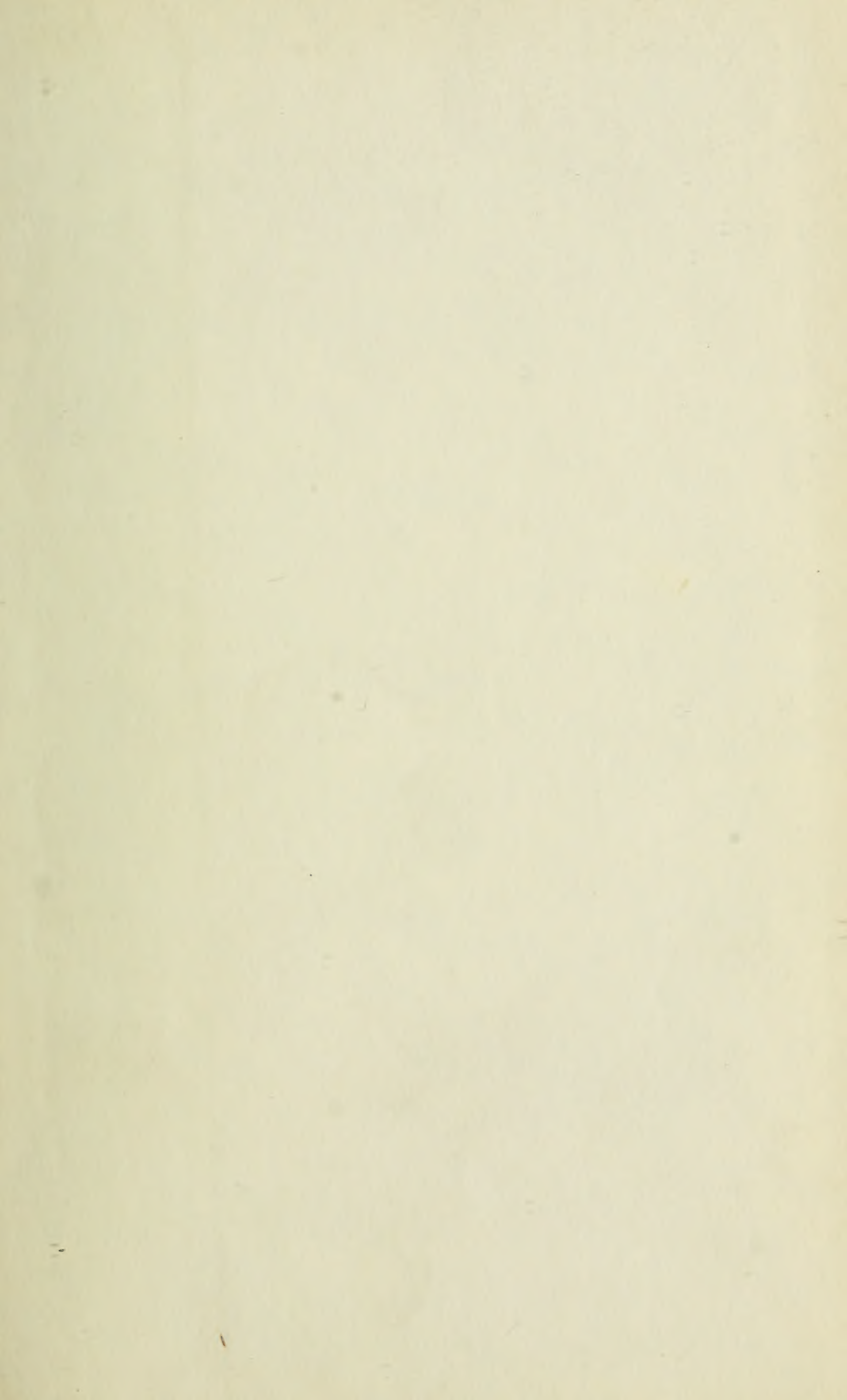
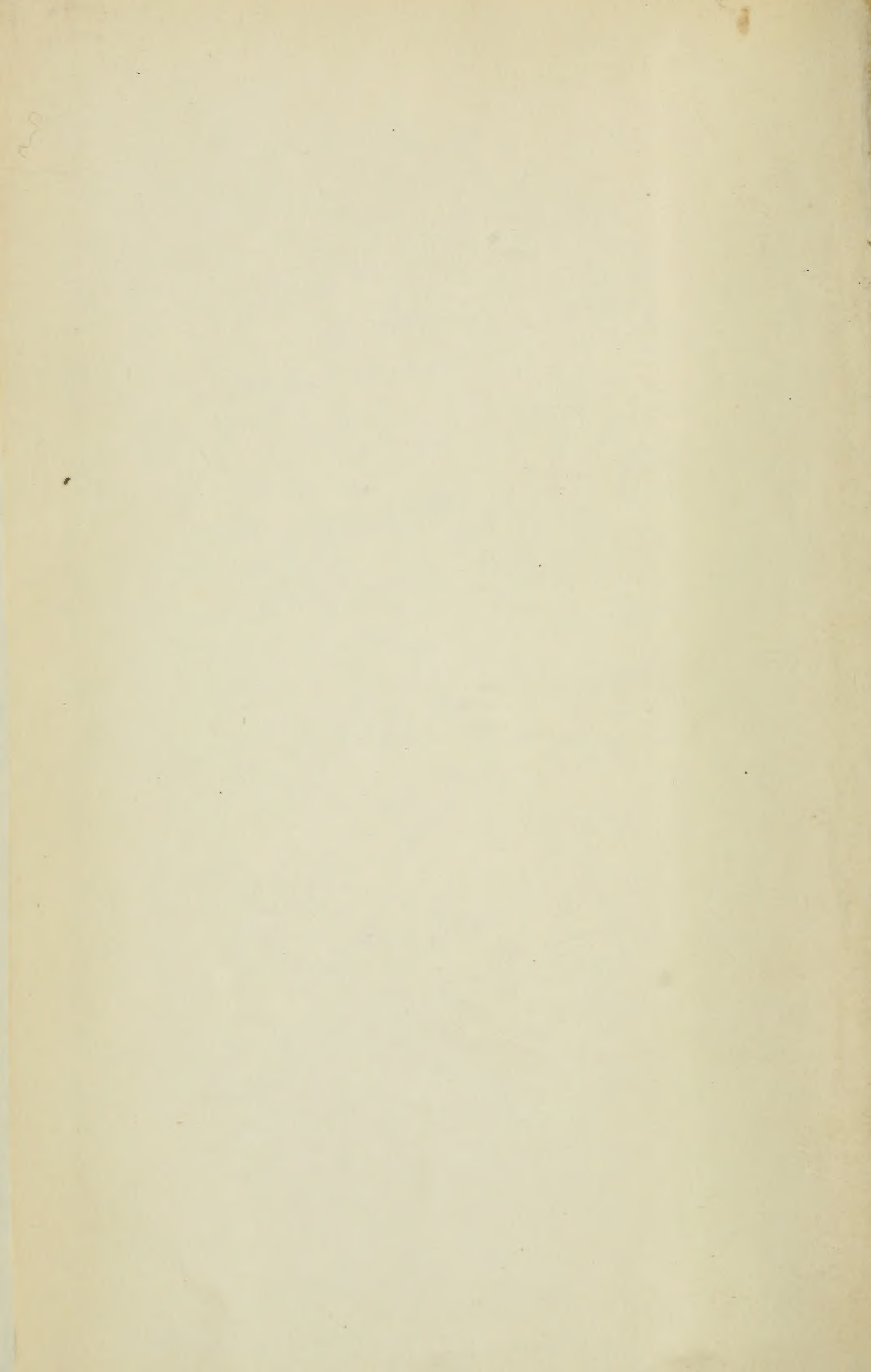

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471375 4





Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hermann Hettner.

In drei Theilen.

Dritter Theil.

Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Erster Abschnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

Vierte verbesserte Auflage.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1894.

Geschichte

der

deutschen Literatur

im

achtzehnten Jahrhundert.

Von

Hermann Hettner.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Erster Abschnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

Vierte verbesserte Auflage.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1894.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Einleitung.

Der Kampf gegen die Schranken der Aufklärung.

Erster Abschnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

Einleitung.

Der Kampf gegen die Schranken der Aufklärung.

So gewaltig und segensreich die Errungenschaften der großen Aufklärungskämpfe waren, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts regten sich überall Zeichen, daß die Aufklärungsbildung bereits über sich selbst hinauszustreben beginne.

Es kam eine neue Epoche, deren unvergänglicher Ruhm und deren geschichtliche Bedeutung es ist, das trotz all' seiner Größe noch beschränkte und einseitige Lebensideal des Zeitalters der Aufklärung zum Lebensideal des vollen und ganzen, reinen und freien Menschenthums, zum Ideal vollendeter und in sich harmonischer Humanität vertieft und verklärt zu haben.

Kein anderes Volk hat diese entscheidende Entwicklung so tief und gründlich und so eigenthümlich durchlebt, kein anderes Volk hat sie zu so festem und klarem Abschluß gebracht.

Zwei verschiedene Entwicklungsstufen dieser großen Epoche sind scharf unterscheidbar. Die erste ist das Ringen und Kämpfen, die zweite die Durchführung und der Genuß des erreichten Sieges. Jene erste Entwicklungsstufe, das erste kühne, aber noch phantastisch unklare Aufleuchten des neuen gesteigerten und vertieften Lebensideals, ist jene leidenschaftliche Erregung der Geister, welche wir als die Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen gewohnt sind. Die zweite Entwicklungsstufe ist das eigentlich klassische Zeitalter der deutschen Literatur, die kritische Philosophie Kant's, die von dem Ideal wiedergeborenen Hellenenthums getragene Dichtung Goethe's und Schiller's.

Vieles und sehr Verschiedenartiges hatte zusammengewirkt, die gährende Stimmung der Sturm- und Drangperiode hervorzurufen.

Die rastlos und unerschrocken vordringende Aufklärungsbildung hatte dem Menschen endlich wieder das lang verlorene Gefühl seiner sittlichen Würde und Hoheit wiedergegeben. Eben hatte Winckelmann mit flammender Begeisterung die strahlende Herrlichkeit des griechischen Alterthums vorgeführt. Eben hatte sich der deutschen Jugend in der von Tag zu Tag wachsenden Lust und Freude an den gewaltigen Schöpfungen Shakespeare's eine ganz neue, bisher ungeahnte Welt von Kraft und Leidenschaft, von Poesie und Herzenstiefe erschlossen, die mit unwiderstehlicher Allgewalt ihr ganzes Wesen ergriff und ihre Phantasie mit den machtvollsten Gestalten erhöhten Menschendaseins erfüllte. Und doch sah sich diese Jugend in eine Wirklichkeit eingeklemmt, die zu diesen hochherzigen Idealen und Forderungen im schneidendsten Widerspruch stand. Was dem Einzelnen Kraft und Halt giebt, der selbstbewußte Stolz auf ein mächtiges einheitliches Vaterland, wie konnte ihn der Deutsche haben, da Deutschland noch immer nur ein fast völlig zusammenhangloses Nebeneinander von mehr als dreihundert selbständigen Souveränetäten und von nahezu fünfzehnhundert Halbsouveränetäten war? Spottend fragte man sich nur, wie das liebe heilige römische Reich überhaupt noch zusammenhalte. Noch immer wucherte auch unter den fürsorglichen Grundsätzen des sogenannten aufgeklärten Despotismus viel Härte und Willkür; mit dem zunehmenden Alter war Friedrich der Große nur immer herrischer und gewaltthätiger geworden. In den meisten kleineren Ländern aber schaltete die nichtswürdigste Tyrannei; und zwar um so ungezügelter, da das grausame Prunken mit der unbeschränkten Selbstherrlichkeit im Inneren den Mangel gebietender äußerer Machtstellung ersetzen und verdecken sollte. Noch immer hatte der Adel die verletzendsten Vorrechte, staatlich sowohl wie gesellschaftlich; noch immer war fast die Hälfte der Gesammtbevölkerung hörig. Und auch in den Sitten und Gewohnheiten des Hauses begegnen wir noch gar manchen befremdenden Zügen der Starrheit und Unfreiheit. Im wohlhabenden und gebildeten

Bürgerthum, dem Kern des Volks, viel sittliche Tüchtigkeit und unermüdliche Arbeitskraft; aber für den Geist des Familienlebens ist es bezeichnend, daß die Kinder für die Eltern nur das unterwürfige Sie haben; der Hausherr als lästiger Polterer ist eine stehende Lustspielfigur. Noch immer das steifste Ceremoniell, fest abgezirkelte Satzung, wo wir nach frischer Herzensregung verlangen. Ein spannender Widerspruch, der in dem neuen Geschlecht um so tiefer grollte und wühlte, je mehr in ihm selbst noch die weinerliche Gefühlsweichheit Gellert's, die phantastische Ueberschwenglichkeit Klopstock's, und die so eben wieder durch Wieland in Umlauf gekommene Glückseligkeitslehre der englischen Moralisten lebendig fortwirkten und bunt durcheinander schwirrten.

Und mitten in diese gährende Stimmung fielen die mächtigsten Anregungen von außen. Goethe hat wiederholt auf den Einfluß der englischen Literatur hingewiesen. Und Jedermann weiß, welch frisch empfänglichen Boden der liebenswürdige Humor Sterne's, die trübe Schwermuth Young's, die dämmernde Nebelwelt Macpherson-Ossian's in der Innerlichkeit des deutschen Gemüths fand, und wie der neue Begriff vom Wesen ursprünglicher und naturwüchsiger Volkspoesie, der durch Lowth's tiefsinnige Untersuchungen über Geist und Form der hebräischen Dichtung, durch Wood's geistvolles Buch über Homer, durch Percy's Sammlung altenglischer Balladen eingeleitet und vorbereitet wurde, in Deutschland sogleich auf's tiefste und nachhaltigste zündete. Allein wenn Goethe einmal in einem seiner Gespräche mit Eckermann äußert, daß aus seiner Lebensbeschreibung nicht genugsam erhelle, was seine Bildung den Bewegungen der gleichzeitigen französischen Literatur verdanke, so gilt dies nicht blos von seiner eigenen Bildungsgeschichte, sondern von seiner Darstellung und Ableitung der Bildungsgeschichte jener denkwürdigen Zeit überhaupt. Die eigentliche Wurzel der deutschen Sturm- und Drangperiode ist das Naturevangelium Rousseau's. Was stumm und ahnungsvoll im Herzen der deutschen Jugend gelegen, das hatte durch Rousseau Leben und Bewußtsein, Ziel und Richtung, Gehalt und Gestalt gewonnen.

Von dem dämonischen Zauber, den der mahnende Weckruf Rousseau's nach Natur und Ursprünglichkeit, nach Wiedergeburt und Verjüngung, auf die nächsten Zeitgenossen ausübte, und zwar mehr noch in Deutschland als in Frankreich, können wir uns heute kaum noch eine genügende Vorstellung machen. Schon 1751, bei der Anzeige der ersten Schrift Rousseau's, hatte Lessing gesagt, man könne von diesen hohen Anschauungen und Gesinnungen nicht ohne heimliche Ehrfurcht reden. Inzwischen aber war die Wirksamkeit und das Ansehen Rousseau's unablässig gestiegen. Selbst Kant, der doch auf's tiefste alle Schwärmgeister haßte, konnte sich der großartigen Gedankenwelt Rousseau's nicht entziehen. Es wird erzählt, daß ihm einmal über dem Studium Rousseau's das Unerhörte begegnete, daß er seinen gewohnten täglichen Spaziergang vergaß; und am 16. August 1766 schrieb Scheffner an Herder, Kant weile mit seinen Gedanken jetzt beständig in England, weil Hume und Rousseau dort seien. Besonders aber schaarte sich die Jugend um Rousseau. Für Herder war während seiner Königsberger Studentenjahre Rousseau sein unausgesetzter Verkehr; und auch noch in Riga blieb ihm derselbe für alle seine kühnen und genialen Zukunftspläne der bestimmende Leiter und Führer. Goethe hegte, wie seine Straßburger „Ephemerides“ beweisen, die lebhafteste Vorliebe namentlich für Rousseau's religiöse Ideen. Es ist eine sehr bedeutsame Thatsache, daß Kestner in einem herrlichen Briefe, in welchem er uns Goethe in den ersten Monaten seines Wetzlarer Aufenthalts schildert, ausdrücklich hervorhebt, daß Goethe ein Verehrer Rousseau's sei, wenn er auch nicht zu dessen blinden Anbetern gehöre; Werther und Faust sind ohne Rousseau undenkbar. Heinse mit seinem Drang nach sinnlicher Naturfülle bezeichnet sich als „verfeinerten Rousseauisten“. Lenz wünscht eine Bildsäule Rousseau's unmittelbar neben einer Bildsäule Shakespeare's, und die Neue Heloise ist ihm das beste Buch, das jemals mit französischen Lettern gedruckt worden. Klinger ist sein ganzes reiches und wechselvolles Leben hindurch niemals aus dem Banne Rousseau's herausgetreten. Schiller widmet dem begeisterten Lob Rousseau's eines seiner frühesten Gedichte; und seine

ersten dramatischen Dichtungen, von den Räubern bis zum Don Carlos, was sind sie anderes als der kraftvoll dichterische Ausdruck des tiefen revolutionären Grollens, das der nach Natur und Freiheit lechzende Jüngling durch die Schriften Rousseau's in sich genährt und gesteigert hatte? In der Rechtswissenschaft, im Erziehungswesen, überall dieselben tiefgreifenden Einwirkungen. In Rousseau's Namen, sagt Goethe im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, war eine stille Gemeinde weit und breit ausgesäet. Und noch in Niebuhr's Jugendzeit, die doch fast um ein Menschenalter später fällt, war, wie Niebuhr in seinen Vorlesungen über die Geschichte des Zeitalters der Revolution berichtet, Rousseau der Held Aller, die nach Befreiung strebten. Immer zahlreicher wurden in Deutschland die Parkanlagen englischer Art, deren Reize Rousseau in der Neuen Heloise so warm empfindend gefeiert hatte; und bald gab es in Deutschland keinen irgend größeren Park mehr, in welchem nicht eine kleine künstliche Insel oder ein stilles Waldversteck mit der Büste Rousseau's geschmückt war.

Die geschichtliche Stellung der Sturm- und Drangperiode zu den großen Bestrebungen des deutschen Aufklärungszeitalters ist daher genau dieselbe wie die geschichtliche Stellung Rousseau's zu Voltaire und zu den französischen Encyklopädisten.

Wie in Rousseau, so auch in der deutschen Sturm- und Drangperiode das heiße Hungern und Dürsten nach tieferer Gemüthsinnerlichkeit und das zornmüthige Ankämpfen gegen Alles, was in Leben, Sitte und Denkart, in Wissenschaft und Dichtung, diesem Verlangen nach Natur und Freiheit sich hindernd entgegenstellt; und wie in Rousseau, so auch in der deutschen Sturm- und Drangperiode zugleich dieselbe Verzerrung dieser tieferen Innerlichkeit in die eitelste Gefühlssophistik, welche oft wieder verwirrte und gefährdete, was durch die Siege der Aufklärung für immer gelöst und errungen schien.

Aus der verrotteten Gegenwart und Wirklichkeit sollte der Mensch wieder zurückkehren zu dem verlorenen Paradies seines unverlierbar angeborenen Naturzustandes. Aus der herzschnürenden Enge der

herrschenden Aufklärungsbildung sollte der Mensch sich wieder erheben und erlösen zum unverbrüchlichen Idealismus des Herzens, zur unverkümmerten Erfassung und Erfüllung seiner vollen und ganzen, reinen und ursprünglichen Menschennatur. Doch zunächst trat nur die eine Einseitigkeit an die Stelle der anderen. Die Jahre der Sturm- und Drangperiode sind die Flegeljahre der deutschen Bildung; und zwar um so ungebärdiger, je mehr die Enge und Stille des Daseins Phantasie und Gemüth ganz auf sich selbst wies, je mehr bei der Erstorbenheit aller öffentlichen Dinge jedes Gegengewicht einer bedeutenden Wirklichkeit fehlte. Man träumte den holden Traum, auch das Leben poetisch leben zu dürfen; und man verstand unter dieser Poesie des Lebens nur die Eingebungen und Gelüste ungebundener Gemüthswillkür. Man wollte die Philisterhaftigkeit bekämpfen; und man verfiel in die trübste Phantastik.

Natur, Natur! „Unter allen Besitzungen ist ein eigen Herz die kostbarste, und unter Tausenden haben sie kaum Zwei.“ — „Das Leben soll der lebendige Athem der Natur sein, nicht das schale Lied des gewöhnlichen moralischen Dudeldeis!“ — „Mögen sie immer Bollwerke vor ihr Herz postiren; wohl uns, daß wir frei athmen!“ — „Erkennt Natur auch Schreibepultgesetze, taugt für die warme Welt denn ein erfrorener Sinn?“

„Ueberall ein unbedingtes Streben, alle Grenzen zu durchbrechen; überall unmuthiger Uebermuth.“ — „Nur kleine Seelen knieen vor der Regel; die große Seele kennt sie nicht.“

Zwei hochragende Genien waren die Führer der Sturm- und Drangperiode, Herder und Goethe.

Herder übertrug das Naturevangelium Rousseau's auf die Forderungen des dichterischen Empfindens und Schaffens. Er ist dadurch wesentlich der Vorkämpfer der jungen Dichterschule geworden; es fielen die letzten Schranken moralisirender Absichtlichkeit, in welche selbst noch Lessing gebannt gewesen. Und durch die wissenschaftliche Erforschung und Erkenntniß der naturwüchsigen menschlichen Bildungsanfänge und deren allmählicher folgerichtiger Entwicklung wurde er der Begründer einer neuen Sprach-, Religions- und Geschichts-

wissenschaft, auf deren Bahnen wir noch heute fortwandeln, wenn auch unendlich bereichert und vorwärtsgeschritten.

Am tiefsten und mächtigsten aber gährte und wühlte die neue Zeitrichtung in Goethe, dem genialen Dichterjüngling, der nur darum ein so großer und gewaltiger Dichter wurde, weil er ein so großer und gewaltiger Mensch war. Was der Grundgedanke und die treibende Kraft seines ganzen Lebens ist, das Verlangen nach voller und ungetrübter Entfaltung und Bethätigung der vollen und ganzen Menschennatur, das Ideal reinen und freien Menschenthums auf dem Grunde vollendeter harmonischer Bildung, das keimte und knospete schon jetzt in ihm, wenn auch zunächst nur als unbestimmter dunkler Drang, als überschäumendes Unendlichkeitsgefühl. Einerseits daher im Götz, im Prometheus und in der Fausttragödie, deren erste Conception schon in diese Zeit fällt, das trotzige ungestüme Titanenthum, das ungebändigte Stürmen und Drängen nach einer besseren und kraftvolleren Menschenart, nach schrankenloser Erkenntniß und Thatkraft; und andererseits im Werther die tiefe Klage über den Verlust des erträumten Naturzustandes, das leidenschaftliche Murren und Grollen gegen die Härte und Kälte der widerstrebenden Wirklichkeit, die dem drängenden Geist die Flügel beschneidet und sein kühnes Emporstreben gewaltsam herabbeugt, der selbstquälerisch brütende Weltschmerz, das empfindsame und schönselige Schwelgen des Herzens in sich. „Warum so grenzenlos an Gefühl und warum so eingeengt in der Kraft des Vollbringens? Warum diese süße Belebung meiner aufkeimenden Ideen und deren dumpfes Dahinsterben unter der Ohnmacht der Menschen? Daß ich mich so hoch droben fühle, und doch nicht sagen soll, du bist Alles, was du sein kannst; hier, hier steckt meine Qual!“

Ein Jahrzehnt darauf lenkte Schiller dies revolutionäre Grollen auf Staat und Gesellschaft; einer der Wenigen, in denen auch die politische Seite zu leidenschaftlichem Ausdruck kam.

Und rings um diese großen Führer die gesammte deutsche Jugend, von denselben Stimmungen und Empfindungen getragen; aber krankhafter und unreifer.

Viel thörichtes Singen und Sagen von der Urkraft und Göttlichkeit des Genies, dessen Recht und Pflicht es sei, sich selbst voll und ganz auszuleben; und dabei die naiv komische Gewißheit eines Jeden, selbst ein solch göttliches Genie zu sein, das kein anderes Lebens- und Sittengesetz anzuerkennen habe als einzig die ungebundene Eigenmacht des angeborenen Ich, wie es ging und stand, wie es nackt aus der Hand der Natur kam, ohne Zucht und Maß, mit allen Schrullen und blinden Leidenschaftlichkeiten. Die Spielereien der Lavater'schen Physiognomik, aus diesem Glauben an die Macht und Berechtigung aller zufälligsten und persönlichsten Eigenheiten und aus dem Suchen und Jagen nach Menschen von Genie und Herzenstiefe hervorgegangen, bemächtigten sich aller Kreise und galten als eines der wichtigsten Bildungsanliegen. Der Ruf nach Genialität wurde der Freibrief für alles Absonderliche und Verschrobene. Die scharf betonte Kraftfülle wurde prahlerische Schaustellung studentenhafter Roheit und wüste Orgie der Liederlichkeit; die in sich versunkene Gefühlsinnerlichkeit wurde verzehrende Empfindelei und haltlose Selbstverhätschelung. Und es ist nur ein neuer und anderer Zug derselben überreizten Geniesucht, wenn in den meisten Jünglingen dieser Zeit eine Theatermanie herrscht, wie sie in solcher Ausdehnung wohl niemals vorgekommen. Schwerlich würde in der Bildungsgeschichte eines Deutschen der Gegenwart dem Theater ein so breiter Raum eingeräumt werden, wie ihm Goethe in der Bildungsgeschichte Wilhelm Meisters eingeräumt hat. K. Ph. Moritz sagt im Lebensroman Anton Reisers das lösende Wort. Die Bühne, als die gefeite Phantasiewelt, erschien als die rettende Zuflucht gegen die Widerwärtigkeiten und Bedrückungen der Wirklichkeit, als der einzige Ort, wo der ungenügsame Wunsch, alle Scenen des Menschenlebens selbst zu durchleben, Befriedigung finden konnte.

Lenz spricht diese gefühlsschwelgerische Starkgeisterei treffend in den bekannten Versen aus: „Lieben, Hassen, Fürchten, Zittern, Hoffen, Zagen bis ins Mark, kann das Leben zwar verbittern, aber ohne sie wär's Quark!“ Friedrich Müller, der sogenannte Maler Müller, einer der Begabtesten dieser jungen Dichter, rühmt an der

alten Sagengestalt des Doctor Faust, daß dieser gegen das verlahmte vermatschte Menschengeschlecht als ein fester, ausgebackener, fix und fertiger Kerl stehe, aus dem ein Löwe von Unersättlichkeit brülle.

In der Wissenschaft und Dichtung derselbe phantastische Taumel. Je leidenschaftlicher man nach dem Vollen und Ganzen, nach dem Unmittelbaren und Urwüchsigen trachtete, je tiefer und ungeduldiger man sich nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quelle sehnte, um so verachtender meinte man auf die Bedächtigkeit und Langsamkeit kaltblütiger ruhiger Forschung herabsehen zu dürfen. Was die trockene und nüchterne Verständigkeit der Aufklärungsbildung nur ungenügend beantwortete, was die schneidende Kritik Kant's verneinte oder wenigstens als über das menschliche Erkenntnißvermögen hinausragend vorsichtig umging, das sollte ergänzt und unfehlbar beantwortet werden durch die dämonische Kraft und Weihe des Genies, durch die Göttlichkeit des unmittelbaren Fühlens, Ahnens und Schauens. Von Lavater und Genossen wurde der Pietismus neu zugestutzt. Hamann und Jacobi, gleich Kant von den Zweifeln Humes ausgehend, aber vor der Ueberwindung derselben durch die Strenge wissenschaftlich folgerichtigen Vorschreitens weichlich zurückschreckend, verlieren sich in eine matte Glaubens- und Gefühlsphilosophie, die schlagend das unvergleichliche Wort bewährt, daß der Mysticismus die Scholastik des Herzens ist. Zumal in der Dichtung, dem eigensten Gebiet der Gefühls- und Phantasiethätigkeit, erhob sich bei den Meisten, namentlich im Dramatischen, eine so wüste Lust am Rohen und Gräßlichen, ein so tumultuarisches Ueberspringen aller überspringbaren Kunstformen und Kunstgesetze, daß es wahrlich nicht Wunder nimmt, daß Lessing von diesen ungeheuerlichen Erscheinungen, welche die ganze Arbeit seines Lebens wieder in Frage stellten, verletzt und unmuthig sich abwendete, so daß er in diesem gerechten Aerger sogar die großartige Bedeutung der gewaltigen Jugenddichtungen Goethe's verkannte.

Wenn Goethe einmal in den Wanderjahren sagt, daß nur das Halbvermögen gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle

des unbedingten Ganzen zu setzen wünsche und seine falschen Griffe durch den Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit beschönige, so ist diese Betrachtung sicher aus dem Rückblick auf diese maßlosen Irrungen und Ueberstürzungen der Sturm- und Drangperiode hervorgegangen.

Fast dünkt es uns unbegreiflich, wie es jemals eine Zeitstimmung geben konnte, in welcher so durchaus verschiedenartige Naturen und Richtungen, wie Herder, Goethe, Lavater, Jung-Stilling, Claudius, die Grafen Stolberg, Friedrich Jacobi, Heinse, Lenz, Klinger, und alle die Anderen, welche gewöhnlich als die Vorkämpfer und Vertreter der deutschen Sturm- und Drangperiode genannt werden, arglos nebeneinander standen, ja sich zu innigster Freundschaft und Strebensgemeinsamkeit zusammenschlossen; Goethe selbst hat später über dieses wunderliche Durcheinander bitter gespottet. Aber alle diese jungen Feuergeister, welche feindlich auseinanderstoben und sich in die entgegengesetztesten Parteilager spalteten, als das Werk der Verneinung vollendet war und der Neubau begann, waren in ihrem ersten Ringen und Kämpfen innig eins in dem begeisterten Gefühl, daß, wie sich Jacobi ausdrückt, diese Zeit ein feierliches Ringen zwischen Untergang und Aufgang, zwischen dem Ende einer alten und dem Anfang einer neuen Zeit sei.

Treffend hat man die Sturm- und Drangperiode das deutsche Gegenbild der französischen Revolution genannt. Es ist ungeschichtlich, wenn man, wie es grade neuerdings wieder vielfach geschehen ist, die Sturm- und Drangperiode nur als Abfall von der Höhe der bereits errungenen Bildung, nur als bedauerliche Trübung der großen Aufklärungsziele des achtzehnten Jahrhunderts betrachtet. Die winterliche Eisdecke der alten Satzungen brach; überall Verjüngung und Erlösung, Frühlingsluft, Phantasie und Jugendfrische. Aber es war eine Frage auf Leben und Tod, ob sich der gährende Most klären, ob der Kern des neuen gesteigerten und vertieften Lebensideals die trübenden Schlacken von sich abstoßen, ob sich der herbe unversöhnte Zwiespalt zwischen schrankenlosem Unendlichkeitsgefühl und beschränkter Endlichkeit, zwischen der Sophistik des eigen-

süchtigen Herzens und den unverbrüchlichen Grundlagen und Gesetzen der Wirklichkeit, oder, wie man sich wohl auch auszudrücken pflegt, der herbe unversöhnte Zwiespalt zwischen Ideal und Leben, zwischen Herz und Welt, zu innerer Versöhnung und Selbstbefriedigung, zu Ruhe und Gleichgewicht befreien werde.

Nicht Alle, die den Thyrsus schwingen, sind des Gottes voll. Ein großer Theil dieser Stürmer und Dränger hat sich niemals aus der unklaren Gefühlsüberschwenglichkeit, aus der krankhaften Ueberspannung und Ueberreiztheit zu erheben vermocht. Viele haben sie durch Wahnsinn oder frühzeitigen Untergang gebüßt. Noch die Kränklichkeiten der sogenannten romantischen Dichterschule mit ihren religiösen und politischen Nachwirkungen haben in der Sturm- und Drangperiode ihre Wurzel.

Jedoch den Großen und Auserwählten gelang es, sich aus diesen Klippen und Fährlichkeiten sicher herauszuarbeiten.

Dies ist die zweite große Entwicklungsstufe und der Abschluß dieser gewaltigen Kämpfe. Jene Großen und Auserwählten sind dadurch die unsterblichen Schöpfer des großen klassischen Zeitalters der deutschen Literatur und Bildung geworden.

Ursprung und Wesen dieser entscheidenden Wendung sich zu klarer Einsicht bringen, heißt sich über die Größe und die Schwäche unserer größten deutschen Bildungsepoche Rechenschaft ablegen.

Wissenschaftlich wurde die Läuterung durch Kant vollzogen. Im Jahr 1781 erschien die Kritik der reinen Vernunft, die Untersuchung und Begrenzung des menschlichen Erkenntnißvermögens, deren Grundzüge Kant bereits 1766 in der geistvollen Schrift über die Träume eines Geistersehers angedeutet und vorgezeichnet hatte. Es war der Todesstoß der eitlen Glaubens- und Gefühlsphilosophie, die dem Forschen und Denken die Träume und Phantasien des Herzens unterschob. Und für die nächste Zeit noch unmittelbarer griff die Kant'sche Sittenlehre ein. Man pflegt meist zu erzählen, Kant habe gar keinen Antheil an den Bewegungen der gleichzeitigen deutschen Dichtung genommen; die geschichtliche Wahrheit ist, daß

seine Sittenlehre ganz ausdrücklich gegen deren Thorheit und Krankheit gerichtet war. Es geht gegen die Ueberstürzungen der Sturm- und Drangperiode, wenn Kant in der Kritik der Urtheilskraft sagt: „Da die Originalität des Talents ein wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde." Es geht gegen die Ueberstürzungen der Sturm- und Drangperiode, wenn es in der Kritik der praktischen Vernunft heißt, es sei Steigerung des Eigendünkels und eine windige überfliegende phantastische Denkungsart, wenn man sich nur immer mit der Gutartigkeit des Gemüths, das weder Sporn noch Zügel bedürfe und für welches gar nicht einmal ein Gebot nöthig sei, schmeichle und darüber seine Pflicht und Schuldigkeit vergesse; solche Gesinnung sei nicht Sittlichkeit, sondern nur eigenwillige Tändelei mit pathologischen Antrieben; und es komme darauf an, diese ihre Grenzen verkennende Eitelkeit und Eigenliebe zu den Schranken der Demuth, d. h. der Selbsterkenntniß zurückzuführen. Und unverkennbar geht es auf Werther, was ebenfalls in der Kritik der praktischen Vernunft gesagt wird: „Leere Wünsche und Sehnsuchten nach unersteiglicher Vollkommenheit bringen nur Romanhelden hervor, die, indem sie sich auf ihr Gefühl für das überschwenglich Große viel zu gute thun, sich dafür von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit, die alsdann ihnen nur unbedeutend klein scheint, freisprechen." Daher der scharfe Gegensatz Kant's gegen die herrschende eudämonistische Sittenlehre, die nur Wohlbehagen und Glückseligkeit kannte und sich in Wieland sogar bis zum leersten Epicuräismus verirrt hatte; daher sein scharfes Dringen auf das Sollen der Pflicht, auf das Handeln um des Gesetzes willen. Und ist es auch unstreitbar, daß Kant, der völlig Leidenschaftslose, der bereits im hohen Alter Stehende, auch seinerseits nicht frei blieb von Einseitigkeit und Uebertreibung, so daß Schiller, der begeisterte Anhänger Kant's, grade gegen diese mürrische Möncherei

und Entsagung tiefen und berechtigten Kampf führte, so war doch die Einwirkung Kant's auch nach der sittlichen Seite hin eine wahrhaft unermeßliche. Sokrates unter den Sophisten.

Und noch unmittelbarer und tiefgreifender wirkte das großartig fortschreitende Leben und Schaffen Goethe's und Schiller's, der beiden großen Dichterheroen.

Je leidenschaftlicher und ungestümer das Jugendleben Goethe's von dem Kampf und Widerspruch zwischen dem überschwellenden Unendlichkeitsgefühl des heißblütigen Herzens und der undurchbrechbaren Enge der Wirklichkeit bewegt und durchglüht war, um so mehr wurde ihm die zunehmende Lebenserfahrung und der Eintritt in bedeutende Weltverhältnisse der Grund ernster Selbstprüfung und Selbstbesinnung. Die ersten Jahre in Weimar beginnen diese Entwicklung, die italienische Reise bringt sie zum Abschluß. Der dunkle Drang, den vollen und ganzen Menschen aus sich herauszubilden, begrenzte und vertiefte sich zu einer umfassenden Vielseitigkeit und Tiefe der Bildung, wie kein anderer Mensch sie jemals erreicht hat, und zugleich zu einer sittlichen Maßbeschränkung und inneren Harmonie, zu einer Sophrosyne und Kalokagathie im schönen antiken Sinne des Wortes, die ihn, was die unverständige Menge auch sagen mag, zu einem der Größten und Weisesten aller Menschen, zu einem Urbild und Vorbild schönsten und reinsten Menschenseins macht. „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet.“ Die Fortbildung und Versöhnung des Werther ist Tasso und Wilhelm Meister. Der willenskräftige und klar bewußte Künstler seines Lebens wird auf der heiteren und klaren Höhe seines sittlichen Ideals der Dichter der modernen Bildungskämpfe und, wie er sich gern selbst nennt, der Dichter der Herzensirrungen. Goethe kommt Shakespeare nicht gleich an fester Sicherheit und elementarer Kraft des dichterischen Gestaltens; aber an Tiefe und Weite des geistigen Gehalts, an Hoheit und Reinheit des Seelenlebens überragt er ihn, wie die neue deutsche Philosophie die Philosophie Bacon's überragt.

Aehnlich die Entwicklung Schiller's. Was für Goethe die

bedeutende äußere Lebensstellung, die Anschauung der alten Kunst, die erziehende Kraft Italiens war, das wurde für Schiller das Studium der alten Dichter, besonders Homers und der Tragiker, das Studium der Geschichte, das Studium Kant's. Das Ergebniß war dieselbe innere Vertiefung und Begrenzung, dasselbe hohe und reine Menschheitsideal.

Daher fortan das tiefe und innige, in der gesammten Geschichte beispiellose Freundschaftsbündniß Beider. Es war der Gewinn und der Ausdruck der innigsten Gesinnungseinheit und Strebensgemeinschaft.

Es giebt eine bedeutungsvolle Sage des Alterthums, daß die wilden Titanen gestürzt wurden und den heiteren Göttern des Lichtes und der Ordnung weichen mußten. Die jungen Dichtertitanen hatten diesen schweren Kampf in sich selbst durchgekämpft. Die Besiegten waren zugleich die Sieger.

Goethe und Schiller sind nicht blos die dichterischen Befreier der Deutschen, sondern weit mehr noch die sittlichen. Die Ueberwindung der Sturm- und Drangperiode war die Zügelung der entfesselten dunklen Gemüthsmächte zu freier Selbstbeherrschung, der Uebergang von der Sophistik zur Sophrosyne, von der Freigeisterei der Leidenschaft zur versöhnten und in sich befriedigten Besonnenheit. Indem diese Dichter sich selbst erzogen, haben sie die Menschheit erzogen. Und ist vielleicht, wie es Menschenschicksal ist, die eigene Persönlichkeit zuweilen hinter diesem höchsten Ziel zurückgeblieben, der Begriff des reinen und freien Menschenthums war wiedererobert. Die Natur, welche Rousseau und die jungen Stürmer und Dränger so nachdrücklich gewollt und erstrebt hatten, ist gerettet; aber nicht die rohe und ungebärdig selbstsüchtige, sondern die geläuterte, die mit Freiheit sich selbst beherrschende, die mit den Gesetzen und Forderungen der sittlichen Vernunft übereinstimmende. Die Einseitigkeit des Zeitalters der Aufklärung und die Einseitigkeit der Sturm- und Drangperiode sind in einer höheren gemeinsamen Einheit versöhnt.

Es war die Eroberung des hehren Ideals vollendeter Bil-

dungsharmonie, oder, wie die Schulsprache sagt, des Ideals vollendeter und reiner Humanität. Nach jahrhundertelanger willkürlicher Selbstentfremdung hatte sich der Mensch endlich selbst wiedergefunden.

Aber das Verhängnißvolle war, daß mit dieser stetig fortschreitenden inneren Bildung die äußere Gestaltung der Dinge nicht Schritt hielt. Im schneidenden Gegensatz zu diesem hohen und reinen Menschheitsideal blieb die Außenwelt nach wie vor eine idealitätslose, kleinliche und philisterhafte, schwunglose, oft sogar unvernünftige. Und die Einwirkungen der französischen Revolution waren nur eine Verschlechterung der Zustände. Es rächte sich, daß die deutschen Aufklärungskämpfe nicht, wie die englischen und französischen, zugleich politische, sondern nur einseitig religiöse und sittliche gewesen. Selbst die Besten und Größten, nicht blos Goethe, sondern auch Schiller, fühlten sich zurückgeschreckt. Die politische Reaction wurde immer mächtiger und mächtiger. Nur allzu treffend sagte Madame Staël in dem geistvollen Buch über Deutschland, in ihrem Privatleben seien die Deutschen von erstaunlicher Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit; ihre Schmiegsamkeit gegen die öffentliche Gewalt aber mache einen um so peinlicheren Eindruck, da doch ihre ganze Philosophie und Bildung auf die Vertheidigung und Pflege der unverbrüchlichen Menschenwürde gehe. Was naturnothwendig sich in innigster Einheit und Wechselwirkung durchdringen und bedingen, was einander heben und tragen soll, Theorie und Praxis, die Idee reiner und schöner Menschlichkeit und das staatliche und gesellschaftliche Dasein derselben, stand sich fremd gegenüber, war durch eine jähe unüberbrückbare Kluft getrennt.

> „Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Thaten, die Lyra
> Freudig zu wecken.“

Niemand hat diesen tragischen Widerspruch tiefer empfunden und tiefer und mannichfaltiger ausgesprochen als Schiller. Die Kleinen und Zurückgebliebenen verfielen der schlechtern Wirklichkeit;

ihre Kunstschöpfung blieb eine roh naturalistische. Die Besten und Höchsten setzten ihr ganzes Denken und Empfinden und ihre ganze sittliche Kraft daran, der sie umgebenden ungünstigen und formlosen Natur zum Trotz sich nichtsdestoweniger den tiefsten geistigen Gehalt und die schönste künstlerische Form zu gewinnen.

Die gesammte Entwicklung unserer großen Literaturepoche ist durch diesen Widerspruch des neugewonnenen Menschheitsideals und der widerstrebenden Wirklichkeit bedingt.

Hier einzig und allein liegt der Grund, warum Goethe und Schiller auf der höchsten Höhe ihres großartigen Bildungsganges mit so tiefer innerer Wahlverwandtschaft zu den Griechen gezogen wurden. In jenem denkwürdigen Briefe vom 23. August 1794, in welchem Schiller das Wesen und Streben Goethe's mit so meisterhafter Klarheit und Schärfe gezeichnet hat, schreibt Schiller an Goethe: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären.“ Und dies tiefsinnige Wort gilt nicht blos von Goethe, sondern mit geringer Einschränkung auch von Schiller selbst. Weil Goethe und Schiller die Entfaltung und Bethätigung der reinen und schönen Menschennatur, die ihr sittliches und künstlerisches Ideal, der Gewinn und das Ziel ihrer Bildung war, in ihrer eigenen Gegenwart und Wirklichkeit nicht fanden, suchten sie sich von dieser Gegenwart und Wirklichkeit möglichst loszulösen und auf die schöne Menschlich-

keit der alten Welt und deren einfach hohe Kunst und Dichtung zurückzugehen. Es ist eine der wunderbarsten Thatsachen, in welcher großartig freien und lebendigen Weise diese beabsichtigte künstlerische Wiedergeburt hellenischer Art und Kunst ihnen gelang. Vor Allem Iphigenie, Tasso, die römischen Elegieen, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen kleineren Idyllen Goethe's sind die unvergänglichen Denkmale dieses gewaltigen Strebens. Schiller stellt sich mit seinen Elegieen und Epigrammen und mit seiner großen Wallensteintragödie würdig zur Seite. Goethe und Schiller sind in der Geschichte der Dichtung, was Rafael und Michelangelo und die großen Italiener der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der Geschichte der bildenden Künste sind. Hier wie dort ist die Reinheit und Hoheit der alten Kunst höchstes Muster; aber hier wie dort behält der lebendige Herzschlag des eigensten heimischen Denkens und Empfindens seine unverbrüchlichen Rechte und führt zu den reizvollsten Erfindungen. Die Dichtung Goethe's und Schiller's ist Renaissance im höchsten und schönsten Sinn. Wer hier von willkürlichem und gewaltsamem Abfall von der Macht und Frische des Volksthümlichen spricht, ahnt und weiß nicht, daß in der vollendeten Kunst Gehalt und Gestalt unbedingt eins sind. Aber fühlbar macht es sich doch, daß diese hohe Idealität unserer größten Geister nicht, wie es naturgemäß sein soll, von der Welt, in welcher sie lebten und wirkten, gehoben und getragen, sondern unaufhörlich von derselben gehemmt und durchkreuzt wurde. Die naive Sicherheit des Stilgefühls wurde beirrt. Es war schwer und fast unvermeidlich, daß, was zuerst tief innerliche lebendige Nachbildung gewesen, allmählich in äußerliche Nachahmung und in allerlei blos philologische Experimente und Spielereien entartete. Goethe ließ auf das neuschöpferische Epos von Hermann und Dorothea in der „Achilleis“ eine strenge und genaue Nachahmung der Ilias folgen; er steigerte in der „Natürlichen Tochter“ die Darstellung des Typischen bis zum Symbolischen, in dem sich das Individuelle verlieren mußte; in den dramatischen Festspielen aus dieser Zeit bevorzugte er die Allegorik mit bewußter Entschiedenheit, so daß

seine dramatische Gestaltungskraft dadurch eine Einbuße erlitt, die selbst in der „Pandora“ und im zweiten Theil des Faust bemerklich ist. Schiller räumte in seinen späteren Dramen, absichtlich nach der Tragödie des Alterthums zurücklenkend, dem Schicksalsglauben ein Gewicht ein, welches dem modernen Bewußtsein nicht entspricht, und fand erst im Tell wieder die sichere Bahn des unmittelbar Volksthümlichen.

Auch in Maximilian Klinger, einem der wenigen Stürmer und Dränger, die gleich Goethe und Schiller durch Größe und Ernst des Charakters sich zu fester und männlicher Klarheit herausarbeiteten, und in Jean Paul ist dieser klaffende Widerspruch zwischen dem unverbrüchlichen Menschheitsideal und der idealitätslosen Wirklichkeit das stete Thema; nur daß bei ihnen die Lösung nicht eine freie und harmonische Versöhnung ist, sondern in dem Einen herbe menschenverachtende stoische Entsagung, in dem Andern das bunte Farbenspiel humoristischer Weltbetrachtung.

Und in demselben tiefgreifenden Widerspruch haben wir auch den Schlüssel für die Entwicklungskämpfe der gleichzeitigen bildenden Kunst. In innigster Uebereinstimmung mit den großen dichterischen Bestrebungen Goethe's und Schiller's und von diesen auf's tiefste angeregt und gefördert, erblüht die bildende Kunst in Carstens und sodann in Thorwaldsen und Schinkel zur wunderbarsten Wiedergeburt reinsten und schönsten Hellenenthums, wie so geniales und lebendiges Antikisiren nur dem Zeitalter der Goethe'schen Iphigenie möglich war. Aber gar bald zeigte sich, daß diese hohe und ideale Formenwelt, weil nicht aus dem eigensten Geist der Zeit herausgeboren, in ihrer strengen Ausschließlichkeit dem modernen Gefühl und Bedürfniß zu eng und zu fremd war. Die einseitigste Anlehnung an die mittelalterliche Kunst stellte sich zu der antikisirenden Richtung in erbittertsten und erfolgreichen Gegensatz. Und noch heut haben wir keinen allgemein bindenden Stil gefunden, und werden ihn nicht finden, bevor nicht die Wirklichkeit selbst wieder eine künstlerisch schöne geworden.

Nur die Musik in der Tiefe ihres elementaren Gefühls-

lebens bleibt von diesen Schwankungen und Befangenheiten unberührt. Es ist die Zeit Mozart's und Beethoven's.

Es kann und wird dereinst gelingen, diesen Zwiespalt zwischen Poesie und Leben, diesen traurigen Bruch zwischen den inneren Bildungsidealen und dem äußeren Dasein aufzuheben.

Die hohen Ideale und Ziele ächter harmonischer Menschenbildung, wie sie unsere große klassische Literaturepoche in ernsten und unablässigen Bildungsmühen gefunden und in unsterblichen Dichtungen in Aller Herzen geschrieben hat, sind unverlierbar. Sind wir Deutschen in unserem Fühlen und Denken, in unserem Verhalten gegen die Satzungen der Kirchenlehre und der äußeren Sitte, freier und unerschrockener als die Engländer und die romanischen Völkerschaften, so haben wir dies lediglich der großen Erbschaft zu danken, welche wir von Kant und von Goethe und Schiller empfangen haben.

Und endlich sind wir in eine neue Epoche unserer Volksentwickelung getreten. Die gewaltigen Ereignisse der letzten Jahre haben die Thaten der Väter vollendet. Aus Privatmenschen sind wir politische Menschen geworden, dem Geist haben wir den entsprechenden Körper, der Freiheit und Schönheit höchster Bildung haben wir den naturnothwendigen Grund und Abschluß eines mächtigen und freien Volkslebens, einer schönen und lebenswerthen Wirklichkeit gegeben.

Gewiß war es einseitig und nur ein Zeugniß der politischen Unreife der Zeit, wenn Schiller in seinen inhaltsvollen Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" den allgemeinen politischen Lehrsatz aufstellen wollte, daß man, um das politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen müsse, weil es die Schönheit sei, durch welche man zu der Freiheit wandere; Schönheit und Freiheit stehen in unauflöslichster Wechselwirkung. Aber Thatsache ist, daß die deutsche Geschichte seltsamerweise diesen Gang genommen hat.

Wir haben wahrlich nicht Ursache, über diesen scheinbaren Umweg, der uns zum ersten Bildungsvolk der Welt gemacht hat,

mit der Geschichte zu hadern. Nur wird es darauf ankommen, daß wir in der Sorge und Wirrniß unserer neuen politischen Arbeit die hohen Bildungsideale unserer großen Denker und Dichter nicht aus den Augen verlieren, sondern sie mit voller Bewußtheit immer mächtiger und mächtiger ausgestalten und verwirklichen.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.



Erster Abschnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

Erstes Kapitel.

Herder.

1.

Johann Gottfried Herder, geboren am 25. August 1744 zu Mohrungen, einer kleinen Stadt in Ostpreußen, war Lehrer an der Domschule und Prediger an den vorstädtischen Kirchen zu Riga, als er seine ersten Schriften veröffentlichte. „Ueber die neuere deutsche Literatur.“ Drei Sammlungen von „Fragmenten“. Riga bei Johann Friedrich Hartknoch 1767. Und: „Kritische Wälder, oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend.“ Drei Wäldchen. Ebendaselbst 1769.

Diese Schriften schlossen sich an Lessing an, aber sie suchten dessen Anregungen selbständig fortzubilden. Die Fragmente waren eine weitere Ausführung und Kritik der Literaturbriefe; die kritischen Wälder waren eine weitere Ausführung und Kritik des Laokoon und der Antiquarischen Streitschriften gegen Klotz.

Es bezeichnet treffend die wunderlich gemischte Empfindung, welche das erste Auftreten Herder's bei den nächsten Zeitgenossen hervorrief, wenn Wieland (Ausgewählte Briefe Bd. 2, S. 283),

nachdem er soeben die Fragmente gelesen, an Zimmermann schreibt: „Haben Sie je einen Kopf gekannt, in welchem Metaphysik und Phantasie und Witz und griechische Literatur und Geschmack und Laune auf eine abenteuerlichere Weise durcheinandergährt? Ich bin begierig zu sehen, was noch aus ihm werden wird, ein sehr großer Schriftsteller oder ein ausgemachter Narr.“ Man war befremdet und überrascht durch das Neue und von allen gewohnten Anschauungen und Zielen Abweichende, das in der Erscheinung und Denkweise Herder's lag; und doch fühlte und ahnte man unabweisbar ihre innere Wahrheit und Berechtigung.

Wer unmittelbar vom Studium Lessing's zum Studium Herder's übergeht, hat noch heut dasselbe zwiespältige Gefühl. Lessing wurzelt noch durchaus in den Gedanken und Bestrebungen des deutschen Aufklärungszeitalters, obgleich er als deren höchste Spitze dieselben bereits weit überragt; Herder dagegen steht am Eintritt jenes neuen Zeitalters, dessen gährende Entwicklungskämpfe man die Sturm- und Drangperiode zu nennen pflegt.

Schon früh hat sich daher die deutsche Literaturforschung mit der Frage nach dem geschichtlichen Ursprung Herder's beschäftigt. Und nach Goethe's Vorgang ist es allgemein üblich geworden, Herder auf die Anregungen Hamann's zurückzuführen. Allein diese Hinweisung auf Hamann ist doch nur eine sehr unzulängliche Antwort. So unleugbar es ist, daß auch in Hamann das Drängen nach dem Ursprünglichen und Naturwüchsigen der Grundzug seines Wesens war, und daß Hamann und Herder ihr ganzes Leben hindurch einander treu verbunden gewesen, so war doch die Wurzel ihrer Bildung von Grund aus verschieden. Hamann's Gefühlsweise ging ganz und gar in den ausgesprochensten pietistischen Ansichten und Neigungen auf, Herder hat vom ersten Anbeginn niemals diese Enge und Befangenheit getheilt. Es ist bekannt, wie bitter Hamann an Herder tadelte, daß dieser in seinen sprachlichen Untersuchungen den Ursprung der Sprache nicht als unmittelbar göttliche Eingebung betrachtete, und daß er seine Ideen zur Philosophie der Geschichte auf die Grundlage der Naturwissenschaft, statt auf die

Grundlage der Offenbarung stellte. Erst die Briefe und Schriftstücke aus Herder's Jugendzeit, welche in dem von seinem Sohn herausgegebenen Lebensbild Herder's (1846. Drei Bände.) veröffentlicht wurden, haben uns das Werden und Wachsen Herder's klar und urkundlich dargelegt. Der bestimmende Lehrer und Leiter seiner ersten Bildung war nicht Hamann, sondern Rousseau.

Von armen Eltern geboren, hatte auch Herder, gleich Rousseau, eine äußerst gedrückte Jugend verlebt; noch in seinem Alter sagte er, daß er manche Eindrücke der Sclaverei, wenn er sich ihrer erinnere, mit theueren Blutstropfen abkaufen möchte. Und wie in Rousseau, so hatte auch in Herder dieses schwerempfundene Mißverhältniß zwischen den Anforderungen und Bedürfnissen seines hochstrebenden Geistes und zwischen dem Druck der äußeren Umgebung eine grüblerische Reizbarkeit des Gefühlslebens erzeugt, die für immer der Grundton seiner Seele, der mächtige Antrieb seiner geschichtlichen Größe und zugleich seine tragische Schwäche wurde. Wie natürlich also, daß der begabte Jüngling, sobald er Rousseau kennen lernte, sich von diesem auf's unwiderstehlichste angezogen und durchdrungen fühlte?

Herder's erste Bekanntschaft mit Rousseau fällt in die Zeit seiner Königsberger Studienjahre. Kein Geringerer als Kant war es, welcher ihn zuerst in die Gedankenwelt Rousseau's einführte, wie Herder aus Riga am 4. October 1766 an Scheffer berichtet. Lange Jahre war Rousseau sein unausgesetzter Verkehr, die begeisterte Schwärmerei seiner einsamen Studien und seiner lehrreichen Gespräche mit vertrauten Freunden. Ein beachtenswerthes Gedicht jener Zeit schließt mit den Worten: „Mich selbst will ich suchen, daß ich mich endlich finde und dann mich nie verliere . . . . komm, sei mein Führer, Rousseau!“ Und auch als allmählich zu Rousseau noch Hume und Shaftesbury, Leibniz, Plato und Baco hinzugetreten waren, erweiterte sich zwar sein Gesichtskreis, aber das innerste Wesen seiner Empfindungs- und Anschauungsweise blieb unverändert dasselbe.

Die wichtigste Urkunde der Bildungsgeschichte Herder's ist das

überaus denkwürdige, im zweiten Bande der „Lebensbilder“ abgedruckte Reisetagebuch, welches er größtentheils auf den Fluthen der Ostsee schrieb, als er 1769 als vierundzwanzigjähriger Jüngling sich von seinem einförmig engen Lehrer- und Predigeramt in Riga losriß und zur Gewinnung neuer und größerer Lebenseindrücke auf gut Glück in die weite Welt fuhr. Wie ist es so ganz im Sinne Rousseau's, wenn Herder hier auf's tiefste beklagt, nur ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nur ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften, ein Repositorium voll Papier und Bücher zu sein, und wenn er sich mitten in diesen Klagen in den feurigsten Ausdrücken gelobt, fortan nur dem werkthätig handelnden Leben gehören zu wollen! Spielt er doch sogar zu Zeiten mit dem hochfliegenden Gedanken, dereinst als erfahrener und wagender Reformator, der rettende Genius Liefland's zu werden! Und am wärmsten schlägt sein Herz und am vollsten und nachdrücklichsten erströmt seine begeisterte Rede, wenn er, seine weitgreifenden Reformpläne zunächst auf die Reform von Schule und Haus beschränkend, darauf sinnt (S. 195), „den menschlich wilden Emil Rousseau's zum Nationalkind Liefland's zu machen und das, was der große Montesquieu für den Geist der Gesetze ausdachte, auf den Geist der Nationalerziehung einer friedlichen Provinz anzuwenden.“ Er will ein Werk stiften, das Ewigkeiten dauern und Jahrhunderte und Länder umgestalten soll. „Und warum“, ruft sich Herder (S. 241) mit muthvollem Stolz zu, „könnte ich eine solche Stiftung nicht ausführen! War es den Lykurgen und Solonen möglich, eine Republik zu schaffen, warum nicht mir, eine Republik für die Jugend? Ihr Zwinglis, Calvins, Oekolampadius, wer begeisterte Euch und wer soll mich begeistern? . . . O Zweck, großer Zweck, nimm alle meine Kräfte und Begierden! Ich gehe durch die Welt; was hab ich in ihr, wenn ich mich nicht unsterblich mache?“

Und aus dieser lebendigen Rousseaubegeisterung Herder's erwuchsen auch alle jene gewaltigen Ideen zur Umgestaltung und Verjüngung der Wissenschaft und Dichtung, welche seine eigensten und bleibendsten Thaten geworden sind. Das Große in Herder

ist, daß er vom ersten Anbeginn den Anregungen Rousseau's eine durchaus neue und selbständige Wendung gab, wie sie Rousseau selbst niemals geahnt und versucht hatte. Während Rousseau aus seiner Grundanschauung nur die auf Staat und Gesellschaft bezüglichen Folgerungen zog, diese aber mit seltener Unerschrockenheit bis in ihre kühnsten Spitzen verfolgte, verharrte Herder dagegen in ächt deutscher Art mit der ausgesprochensten Vorliebe im stillen Bereich innerer Beschaulichkeit, und führte mit bewunderungswürdigster Schöpferkraft die Ideen Rousseau's in die Betrachtung und Erforschung des innersten Wesens der Poesie, Religion und Geschichte. Es eröffnet einen tiefbedeutsamen Blick in die Bildungswege und Gedankenentwicklungen Herder's, wenn er in jenem Tagebuche (S. 185) trotz seiner innigen Verehrung für Rousseau es eine thörichte Ausschweifung der Phantasie nennt, sich an eitle Romanbilder wegzuwerfen und mit Rousseau Zeiten zu preisen, die niemals gewesen. In Herder's schöpferischem, feinsinnigem und leicht beweglichem Geist wandelt sich Rousseau's Ruf nach Natur und Ursprünglichkeit sogleich in das rastlose kräftige Streben, den Ursprüngen menschlichen Daseins und Schaffens zu lauschen und die höchste Bildung wieder zu diesen lauteren Quellen schlichter Einfalt und Lebensfrische zurückzulenken.

Wie Rousseau in seiner Stellung zu Voltaire und den französischen Encyklopädisten, ist daher auch Herder in seiner Stellung zu Lessing und den Helden des deutschen Aufklärungszeitalters zugleich ein Fortschritt und ein Rückschritt. Wie Rousseau, so erschließt auch Herder den erstaunten Zeitgenossen ungekannte Tiefen und Geheimnisse der Empfindung und Anschauung. Und wie in Rousseau, ist auch in Herder seine Größe zugleich seine Schwäche. Im schwankenden Dämmerungston erregter Gefühlsinnerlichkeit, im schillernden Nebelkleide geistvoller, aber eigensinniger Geniesucht verschwimmen und schwinden nicht selten wieder die klaren Begriffsbestimmungen, welche von den großen Vorgängern längst unumstößlich festgestellt waren. Besonders von seinen Jugendschriften gilt, was Herder einmal selbst sagt, daß die Jugend lieber empfinden

als wissen wolle. In seinen späteren Schriften werden die Umrisse zwar fester und schärfer, aber auch in ihnen überwächst doch noch oft die Empfindung den Gedanken, die Ueberschwenglichkeit der Begeisterung die Ruhe der Untersuchung. Wie Plato's Philosophiren oft durch die Mythe, wird Herder's Dialektik oft durch Allegorie und Dichtung unterbrochen. Herder hatte das Bedürfniß, sich nach allen Seiten auszubreiten; aber er hatte nie das Bedürfniß, eine Sache endgiltig abzuschließen.

Herder's eigentliche Urthat, die treibende Kraft und Lebensseele seines gesammten Empfindens und Denkens, war seine geniale Einsicht in Wesen und Ursprung der Volkspoesie, wie sie in dieser Tiefe und Lebendigkeit noch Niemand erschaut und erkannt hatte.

Zwar war schon Lessing von der naiven Naturfrische der alten Volkslieder auf's tiefste ergriffen, und wir wissen, wie scharf er Nicolai abfertigte, als dieser die Lust an Volksliedern plump verhöhnte; zwar lenkten eben jetzt auch Gerstenberg und Klopstock die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Edda; zwar war namentlich durch die Engländer, durch Lowth's Untersuchungen über die hebräische Dichtung, durch Young's Gedanken über Originalwerke, durch Dodd's Schönheiten Shakespeare's, durch Wood's Betrachtungen über Homer, durch Macpherson's Ossian und Percy's Sammlung alter Balladen die Unterscheidung zwischen Kunstdichtung und Volksdichtung lebendig geweckt worden. Herder jedoch, mit seiner tief innigen dichterischen Feinfühligkeit und mit seinem durch Rousseau geschärften Sinn für das Elementare und Naturwüchsige, war der Erste, welcher den Begriff der Volkspoesie zur vollen Geltung erhob und die Poesie als die naturnothwendige Muttersprache des menschlichen Geistes, als den Keim und Kern aller Religion, Philosophie und Geschichte erfaßte.

Diese tiefe Erkenntniß, daß, wie Goethe sich im zehnten Buch von Wahrheit und Dichtung treffend ausdrückt, die Poesie nicht das Privaterbtheil einiger weniger Gebildeter, sondern vielmehr eine allgemeine Welt- und Völkergabe sei, hat Herder immer und immer wieder und in den verschiedensten Wendungen ausgesprochen. Am klarsten

und vollständigsten in dem 1768 geschriebenen Fragment: „Von Entstehung und Fortpflanzung der ersten Religionsbegriffe.“ Die denkwürdige Stelle (Lebensbild Bd. 1, 3, a. S. 390) lautet: „Der Denkart der Nationen bin ich nachgeschlichen, und, was ich ohne System und Grübelei herausgebracht, ist, daß jede sich Urkunden bildete nach der Religion ihres Landes, nach der Tradition ihrer Väter und den Begriffen der Nation, daß diese Urkunden in einer dichterischen Sprache, in dichterischen Einkleidungen und poetischem Rhythmus erschienen: also mythologische Nationalgesänge vom Ursprung ihrer ältesten Merkwürdigkeiten. Und solche Gesänge hat jede Nation des Alterthums gehabt, die sich ohne fremde Beihülfe auf dem Pfad ihrer eigenen Kultur nur etwas über die Barbarei hinaufgebildet. Wo nur Reste oder Nachrichten sind, da auch die Ruinen solcher Urkunden; die Edda der Celten, die Kosmogenieen und die gemeinen Theogonieen und Heldengesänge der ältesten Griechen, Nachrichten von Indianern, Spaniern, Galliern, Deutschen und von Allem, was Barbar heißt, Alles ist Eine gesammte Stimme, ein einziger Laut von solchen poetischen Urkunden voriger Zeiten. Wer Iselin's Geschichte der Menschheit in einem so merkwürdigen Zeitpunkt beleben wollte, der bringe alle diese Nationalsagen und mythologische Einkleidungen und Fragmente von Urkunden in die nackte dürftige menschliche Seele zurück, die sich auf solchem Wege zu bilden anfing, und mit allgemeinen Aussichten über Erdstriche, Völker und Zeiten sammle er so aus der Barbarei einen Geist urkundlicher Traditionen und mythologischer Gesänge, als Montesquieu für die bürgerliche Gesellschaft freilich tausendmal nützlicher einen Geist der Gesetze sammelte. Dort wenigstens sind überall redende Züge zum Bilde des menschlichen Geistes und Herzens, wie wir sie in unserm gebildeten und verkünstelten Zeitalter nicht finden. Alles, was wir vom Menschen in unseren verfeinerten Zeiten nur in schwachen dunklen Zügen finden, lebt in den Urkunden dieses Weltalters.“ An einer andern Stelle, in der Abhandlung über Ossian (Suphan, Herder's Sämmtliche Werke Bd. 7), nennt Herder die Poesie der Naturvölker das Archiv des Volks=

lebens, den Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogenie, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, den Abdruck ihres Herzens, das Bild ihres häuslichen Lebens.

Namentlich Herder's Jugendthätigkeit wurzelt einzig in diesem hohen Grundbegriff. Sie ist die Durchführung desselben in seiner ganzen Tragweite; nicht blos für die Betrachtung der Dichtung und Kunst, sondern ebenso sehr für die Betrachtung der Sprache, der Religion und der Geschichte.

Grade die erste Epoche Herder's ist daher die unbedingt reichste und geschichtlich wirksamste. Die Briefe und Lebensnachrichten Herder's bekunden unzweifelhaft, daß auch alle seine späteren Werke, welche geschichtliche Bedeutung gewonnen haben, bereits in diesen ernststrebenden kräftigen Jugendjahren wurzeln.

Diese erste Epoche erstreckt sich bis zum Jahr 1778.

Herder's Lebensverhältnisse waren in dieser Zeit bunt und bewegt. Nachdem er Riga verlassen, hatte er längere Zeit in Nantes und Paris verweilt. Darauf war er über die Niederlande, Hamburg und Kiel nach Eutin gegangen und von dort als Erzieher und Reiseprediger des Prinzen von Holstein-Eutin über Süddeutschland nach Straßburg; Goethe hat in Dichtung und Wahrheit sein Straßburger Zusammenleben mit Herder lebendig geschildert. Von 1771 bis 1776 war Herder Hofprediger in Bückeburg. Im Sommer 1776 wurde er auf Goethe's Anlaß Generalsuperintendent in Weimar. Aber in seinem inneren Leben und Streben blieb Herder von diesem bunten Wechsel unberührt.

Am unmittelbarsten und nachhaltigsten wirkte die neue Anschauung Herder's auf die geschichtliche und kritische Betrachtung der Dichtung selbst.

Erst jetzt war die Einsicht möglich geworden, daß die Geschichte der Dichtung nicht blos eine äußerliche Erzählung und Aufzählung der Dichter und ihrer Lebensumstände und Werke sei, sondern die wissenschaftliche Darlegung des engen Zusammenhanges der Dichtung mit den durch Volksglauben und Volksthum bedingten allge=

meinen Bildungsverhältnissen, die Ableitung der Literatur aus ihren bindenden weltgeschichtlichen Grundlagen, aus dem Geist und der Empfindung ihres Volks, der Zeit und des Landes. Schon früh war Herder diese geschichtliche Seite klar ins Bewußtsein getreten. Deutliches Zeugniß giebt die bereits 1766 und 1767 in Königsberg und Riga geschriebene „Abhandlung über die Ode" oder, wie Herder mit Recht hätte sagen können, die Abhandlung über die Lyrik; sie ist Bruchstück geblieben und darum erst in Herder's Lebensbild aus seinem Nachlaß veröffentlicht. „Wenn irgend eine Gedichtgattung", sagt Herder (Bd. 1, 3a, S. 63), „ein Proteus unter den Nationen geworden ist, so hat die Ode nach der Empfindung, dem Gegenstande und der Sprache ihren Geist und Inhalt und Miene und Gang so verändert, daß vielleicht nur der Zauberspiegel des Aesthetikers dasselbe Lebendige unter so verschiedenen Gestalten erkennet. Die Dithyrambe war keine hebräische Hymne." Und S. 66 heißt es: „Das Vaterland jedes andern Odendichters der Griechen scheint seine Ader der Empfindung zu bestimmen, so daß Theben den Pindar, Sparta den Alkman, Teos den Anakreon, Lesbos die Sappho zeugte. Diese Bestimmung ist ebenso angenehm zu untersuchen als es nöthig ist, zu fragen, warum die Sophokles und Euripides nicht Shakespeare's und Racinen sind." Und noch bestimmter heißt es in dem gleichzeitigen „Versuch einer Geschichte der Dichtkunst" (ebend. S. 102): „Man hat einen Begriff von der Ode festsetzen wollen; aber was ist Ode? Die griechische, römische, orientalische, skaldische, neuere, ist nicht völlig dieselbe; welche von ihnen ist die beste, von der die andern blos Abweichungen sind? Ich könnte es leicht beweisen, daß die meisten Untersucher nach ihren Lieblingsgedanken entschieden haben, weil jeder seine Begriffe und Regeln blos von Einer Art Eines Volkes abzog und die übrigen für Abweichungen erklärte. Der unparteiische Untersucher nimmt alle Gattungen für gleich würdig seiner Bemerkungen an, und sucht sich also zuerst eine Geschichte im Ganzen zu bilden, um nachher über Alles zu urtheilen." Und in der Abhandlung „Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den

Menschen" giebt Herder (ebend. S. 188) seiner tiefen Erkenntniß von der nothwendigen Wandelbarkeit des dichterischen Ideals sogar die humoristische Wendung: „Ein guter ehrlicher Mann, der die Welt nur vom Markt, vom Kaffeehause oder höchstens aus dem Hamburgischen Correspondenten kennt, staunt so sehr, wenn er über eine Geschichte kommt und findet, daß sich mit dem Klima, mit den Erdstrichen und den Ländern Denkart und Geschmack ändern, als Paris sich bei dem Einzuge eines indianischen Prinzen nur immer wundern kann. Seine Verwunderung löset sich endlich in ein Gelächter auf; was doch nicht, ruft er aus, für fabelhaftes Zeug in den Büchern steht? wer wird dies glauben? Oder er hält alle die Nationen für respective Narren; warum? weil sie eine andere Denkart haben, als ihm seine Frau Mama, seine werthe Amme und seine wohlweisen Schulkameraden einpflanzten. Machen wir uns nicht oft dieses Fehlers theilhaftig, wenn wir Denkart und Geschmack der Wilden sogleich für fabelhaft oder thöricht erklären, weil sie von der unsrigen abgeht? Und doch lachen wir über die Chinesen, die ihr Land für das Viereck der Welt hielten und uns arme Bewohner der ganzen übrigen Welt für Fratzengesichter und Ungeheuer in die vier Winkel dieses Vierecks malten. Warum? Uns kannten sie nicht und sich hielten sie für die Monopolisten der Einsicht und des Geschmacks. Wie oft muß man glauben, in China zu sein, wenn man im gemeinen Leben täglich solche chinesische Urtheile hört, die aus Unwissenheit und Stolz alles das verwerfen, was ihrer Denkart und Fassung widerspricht."

Im Jahr 1773, in der Abhandlung über die „Ursachen des gesunknen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet" (Suphan Bd. 5, S. 645), hat Herder diese Anschauung in den schlagenden Satz zusammengefaßt: „So verschieden die Zeiten sind, so verschieden muß auch die Sphäre des Geschmacks sein, obgleich immer einerlei Regeln wirken; die Materialien und Zwecke sind anders."

Und lange Zeit beschäftigte sich Herder mit den Plänen eingehender Literaturgeschichtswerke. Der erste jugendliche „Versuch

einer Geschichte der Dichtkunst“ ist weit und tiefsinnig angelegt. Ebenso trug er sich mit einer Geschichte des Liedes, welche die weitere Ausführung seiner Abhandlung über die Ode sein sollte. Und ganz besonders oft scheint Herder der lockende Gedanke nahegetreten zu sein, durch eine Geschichte der griechischen Dichtung der unmittelbare Ergänzer und Fortbildner Winckelmann's zu werden, dessen Kunstgeschichte ihm von Jugend auf ein leuchtendes Vorbild gewesen. „Ein Winckelmann in Absicht auf die Kunst“, sagt Herder im zweiten Theil der Fragmente, „konnte blos in Rom aufblühen; aber ein Winckelmann in Absicht der Dichter kann auch in Deutschland hervortreten und mit seinem römischen Vorgänger einen großen Weg zusammenthun.“ Und doch fällt auch hier sogleich der tiefe Unterschied scharf in das Auge. Während Winckelmann immer und überall nur die ganz unbedingte und rückhaltlose Nachahmung der Alten predigt, stellt Herder die Forderung, daß eine solche Geschichte klar den Gegensatz zwischen dem wahren und allgemeinen Ideal der Griechen in jeder ihrer Dichtarten und zwischen ihren blos individuellen National- und Localschönheiten hervorhebe, damit der Neuere sich der todten Nachahmung entwöhne und vielmehr zur Nachahmung seiner selbst ermuntert werde.

Keines dieser beabsichtigten Geschichtswerke hat Herder ausgeführt; zu einem gründlichen Ausbau fehlten noch überall die nöthigen Bausteine. Allein weit anregender und bahnbrechender, als es vorzeitige Beschränkung jemals vermocht hätte, wirkte die glückliche Allseitigkeit jener tiefen und feinen Anempfindungsfähigkeit, mit welcher Herder rastlos sogleich alle wichtigsten Epochen der gesammten Dichtungsgeschichte der verschiedensten Zeiten und Völker durchwanderte. Auf der Höhe dieser Sehweite erschien auch das, was bereits bekannt war, in durchaus veränderter Gestalt und Beleuchtung; ja ganz neue oder doch bisher ganz unbekannte Welten wurden entdeckt und erobert. Die Wissenschaft wurde vertieft und erweitert; und in die aufstrebende Dichtung der Gegenwart drang belebend und kräftigend frischer Morgen- und Frühlingshauch.

Nur wer ein so offenes Auge für das Wesen und die vielgestaltigen Entwickelungsbedingungen der Volkspoesie hatte, konnte über Homer sprechen, wie Herder in den Kritischen Wäldern über Homer sprach. Mit so tiefer Empfindung für das ächt Dichterische war noch niemals das Volksthümliche und Ursprüngliche der Homerischen Dichtung, ihre bildliche Kraft und anschauliche Wahrheit erfaßt worden; selbst von Lessing nicht. Angeregt von Blackwell und Wood keimten in Herder von Jugend auf, wenn auch nur als dunkle Ahnungen, jene großen Ideen, durch deren wissenschaftliche Ausgestaltung Friedrich August Wolf in die Betrachtung Homer's und der epischen Dichtung einen so weitwirkenden Umschwung gebracht hat. Betrachtete Herder schon als Jüngling in dem erwähnten „Versuch einer Geschichte der Dichtkunst“ Homer nur als die höchste Blüthe und als den organischen Abschluß der epischen Sänger, welche Homer vorangegangen waren und deren Ruhm vor dem Ruhm Homer's erbleichte, wie der Schein der Morgensterne vor dem Glanz der Sonne, so pflückte Herder in der That nur die reife Frucht seiner eigenen Aussaat, wenn er, inzwischen durch Wolf's und Villoison's Untersuchungen bereichert und fortgebildet, in der Abhandlung „Homer ein Günstling der Zeit,“ welche 1795 in Schiller's Horen erschien, Homer nur als den Vollender dessen darstellte, wonach vor ihm und mit ihm sehr viele andere Sänger gestrebt hatten.

Nur wer ein so offenes Auge für das Wesen und die vielgestaltigen Entwicklungsbedingungen der Volkspoesie hatte, konnte so von Grund aus neue Anschauungen über den Ursprung und den dichterischen Geist der biblischen Schriften gewinnen, wie wir sie bei Herder von Anbeginn finden. Die Bibel war für Herder seine erste Bildungsquelle gewesen; nur der Bibel zu lieb war Herder, wie er noch in seinem späteren Alter erzählte, Theolog geworden; in seinen Kinderjahren hatte er Hiob, den Prediger, Jesaias und das Evangelium gelesen, wie er sonst nie ein Buch aus der Welt las. Schon im Versuch einer Geschichte der Dichtkunst stemmt sich Herder fest gegen die Ansicht, auch die dichterische Seite der Bibel

nur als unmittelbar göttliche Wirkung zu betrachten und den Ursprung derselben vom Himmel zu holen; selbst für Lowth, den damals feinsten Kenner der hebräischen Dichtung, welcher an dieser Lehre von der unmittelbar göttlichen Eingebung festhielt, hat Herder nur die spottenden Worte, Lowth sei entweder zu sehr Redner oder zu gläubiger Nachbeter der Juden und ihrer christlichen Nachfolger. Eine lange Reihe von Abhandlungen aus den Jahren 1768 und 1769, welche Herder unter dem Namen einer Archäologie des Morgenlandes zusammenzustellen gedachte und welche später die Grundlagen seiner Schrift über die älteste Urkunde des Menschengeschlechts wurde, ist ganz und gar von dem Grundgedanken getragen, die älteste alttestamentliche Dichtung, die Schöpfungsgeschichte, die Geschichte der Sündfluth und die Geschichte Mosis als alte orientalische Nationalgesänge zu betrachten; wer in dieser Einfalt nicht Größe fühle, der fühle keine Poesie des sinnlichen Anschauens. In das Jahr 1778 fällt die kleine, aber hochwichtige Schrift Herder's über Salomon's Lieder der Liebe, wohl das Zarteste, was Herder jemals geschrieben hat. Nie bethätigt sich die feine dichterische Nachempfindung und Nachbildung Herder's herrlicher als hier in dieser Uebersetzung der tief empfundenen altmorgenländischen Minnegesänge; sowohl die Deutungswuth mystischer Ueberschwenglichkeit, welche dem hohen Liede so gern die fremdartigsten und unnatürlichsten Anschauungen unterlegt, wie der geschmacklose Wahn des alten Rationalismus, welcher in der Bibel nur eine Spreutenne kahler Moral sah, war für Jeden, der kein Arg an gesunder Sinnlichkeit nimmt, für immer vernichtet. Und nachdem bereits 1780 die Briefe über das Studium der Theologie diesen Gesichtspunkt lebendiger Volksdichtung über die gesammte Bibel ausgedehnt hatten, erschien 1782 Herder's berühmtes Buch über den Geist der hebräischen Poesie, von welchem Herder mit vollem Recht sagen konnte, von Kindheit auf habe er es in seiner Brust genährt. Die hebräische Poesie war ihm die älteste, einfachste, herzlichste Poesie der Erde, eine Poesie voll des innigsten Naturgefühls, und doch ganz und gar nur das dichterische Inne=

werden und Anschauen Gottes und seiner Werke, das sich bald zur Entzückung hebt, bald zur tiefsten Unterwerfung herabsenkt; die hebräische Poesie war ihm die naturwüchsige und volksthümliche Dichtung eines Volkes, dessen ganzes Sein und Wesen von dem tiefsten und kräftigsten Gottesbewußtsein durchglüht und erfüllt ist. Wer Alles in überirdischem Glanz sehen wolle, sehe zuletzt gar nichts. Frei von allen theologisch zünftigen Voraussetzungen und Vorurtheilen hat dieses gewaltige Buch, das leider unvollendet geblieben ist, erst wieder die Augen für die unvergängliche Poesie der Bibel geöffnet. Die herkömmliche sogenannte Einleitung in das alte Testament ist, wenn sie den Namen der Wissenschaft beansprucht, in ihrem innersten Wesen nichts als Literaturgeschichte der Juden.

Nur wer ein so offenes Auge für das Wesen und die vielgestaltigen Entwicklungsbedingungen der Volkspoesie hatte, konnte in so großartiger Weise der Erforscher und Wiedererwecker der alten Volksliederschätze werden, wie es Herder geworden ist. Man belächelt jetzt die überschwengliche Begeisterung, mit welcher Herder der Verkünder des vermeintlichen Ossian's wurde; diese Begeisterung war der warme, wenn auch irregeleitete Ausdruck derselben Richtung, welche ihn mit so erfolgreicher Vorliebe zum Volkslied und zur Volkssage führte. Herder erhob die vereinzelten Anregungen Lessing's zu wirklich wissenschaftlicher Bedeutung. Das Volkslied war ihm die Blume der Eigenheit eines Volkes, seiner Sprache und seines Landes, seiner Geschäfte und Vorurtheile, seiner Leidenschaften und Anmaßungen, seiner Musik und seiner Seele. Mit unvergleichlicher Beweglichkeit des Geistes und mit wunderbarer Kunst der Nachbildung sammelte und übersetzte er die Stimmen der Völker unter allen Erdstrichen und aus allen Zeitaltern; gleich aufmerksam auf die Gemüthslaute der Grönländer, Lappen, Tataren, Wenden und Morlaken, wie auf die Laute der Schotten, Spanier, Italiener und Franzosen. Dies ist das greifbarste und darum auch das anerkannteste Verdienst Herder's. Und doch wird man diesem Verdienst nicht in seinem vollen Umfang gerecht, wenn man die gewaltigen

wissenschaftlichen Anschauungen außer Acht läßt, welche Herder sogleich aus diesen neuen Entdeckungen zu ziehen wußte. Was Herder 1773 in seiner herrlichen Abhandlung „Ueber Ossian und die Lieder alter Völker“, was er in der Einleitung zum zweiten Theil der von ihm 1779 bei Weygand in Leipzig herausgegebenen „Volkslieder“ über die sinnliche Kraft und Anschaulichkeit, über die schwunghafte zwingende Frische und Kühnheit des Volksliedes sagte, ist bis auf den heutigen Tag unübertroffen und hat für die Wiederbelebung unserer eigenen Liederdichtung die segensreichsten Früchte getragen. Und von nicht minder unermeßlichem Einfluß war der geniale Scharfsinn, mit welchem Herder immer und überall den großen geschichtlichen Hintergrund dieser schlichten Volksphantasie hervorhob. Einige der allerfruchtbarsten Zweige der heutigen Wissenschaft haben hier ihre triebkräftige Wurzel. Es zeigte und bethätigte sich glänzend, was Herder gedacht und erstrebt hatte, wenn er in jenen ringenden Rigaer Lehrjahren einen Montesquieu der Literaturgeschichte verlangte. Herder ist es gewesen, welcher die ersten Grundlagen zum Aufbau der vergleichenden allgemeinen Literaturgeschichte, des Erforschens der Poesie in allen Gestalten und Wandlungen, gelegt hat. In der Abhandlung „Von der Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst (Suphan 9, 525) ist diese hohe Aufgabe in folgenden Sätzen ausgesprochen: „Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie gehören hieher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, wo man mit der ganzen unzertheilten und ungebildeten Seele wirkt; also ein großer Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, für den Poeten und Poetiker und Philosophen. Sagen Einer Art haben sich mit den nordischen Völkern über viel Länder und Zeiten ergossen, jeden Ortes aber und in jeder Zeit sich anders gestaltet; wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen entsprungen, wie gewandert, wie verbreitet und getheilt?“ Ferner (S. 532): „Die kriegerische Nation singt Thaten, die zärtliche Liebe; das Volk von

warmer Leidenschaft kann nur Leidenschaft, wie das Volk unter schrecklichen Gegenständen sich auch schreckliche Götter dichtet. Eine kleine Sammlung solcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volks über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen ihres Lebens, in eigener Sprache, zugleich gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet: wie würde es die Artikel beleben, auf die der Menschenkenner bei allen Reisebeschreibungen doch immer am begierigsten ist, von Denkart und Sitten der Nation, von ihrer Wissenschaft und Sprache, von Spiel und Tanz, Musik und Götterlehre. Wie die Naturgeschichte Kräuter und Thiere beschreibt, so schilderten sich hier die Völker selbst. Man bekäme von Allem anschauenden Begriff; und durch die Aehnlichkeit oder Abweichung dieser Lieder an Sprache, Inhalt und Tönen und insonderheit in Ideen der Kosmogenie und der Geschichte ihrer Väter ließe sich auf die Abstammung, Fortpflanzung und Vermischung der Völker wie viel und wie sicher schließen!" Und Herder ist es gewesen, welcher, so lückenhaft seine Kenntniß des Einzelnen war, auch die ersten Grundlagen zum Aufbau der altdeutschen Philologie gelegt hat, wenn anders dieselbe nicht blos Herausgabe und Kritik der Texte, nicht blos Grammatik, sondern in Wahrheit Wissenschaft des deutschen Alterthums ist. Besonders wichtig ist auch hier wieder die Abhandlung von der Aehnlichkeit der mittelalterlichen englischen und deutschen Dichtung. Unter der wärmsten Anerkennung der spurlos vorübergegangenen Bemühungen Bodmer's stellt sie das höchste Ziel dieser neu zu schaffenden deutschen Alterthumswissenschaft auf, indem sie verlangt, daß eine Geschichte des deutschen Mittelalters nicht blos eine Pathologie des Kopfes, d. h. des Kaisers und einiger Reichsstände sein solle, sondern eine Physiologie des ganzen Nationalkörpers, der Denkart, Bildung, Sitte und Sprache. Sähe Herder die heutige Wissenschaft, freudig würde er in das Goethe'sche Wort einstimmen, daß, was man in der Jugend wünscht, man im Alter die Fülle hat.

Und diese hehre geschichtliche Auffassung gab Herder auch eine andere Stellung zu Shakespeare, als bisher die Zeitgenossen inne-

gehabt hatten. Die wichtigste Urkunde seiner Shakespearebetrachtung ist jene inhaltsvolle und warmempfundene Abhandlung über den großen englischen Dichter (Suphan 5, 208), welche, wie aus einem Briefe Herder's hervorgeht, bereits 1771 begonnen, aber erst 1773 vollendet und veröffentlicht wurde; sie bezeugt sattsam, daß sie zwar Lessing's Dramaturgie zur Voraussetzung hatte, zugleich aber deren schöpferische Fortbildung war. Lessing hatte seinem nächsten Zweck gemäß vorzugsweise die tief innere Verwandtschaft Shakespeare's mit den Alten hervorgehoben; Corneille komme ihnen freilich in der mechanischen Einrichtung, Shakespeare aber, so sonderbare und ihm eigene Wege er wähle, im Wesentlichen näher. Weil Lessing die antike Tragödie und die Tragödie Shakespeare's in gleichem Abstand von dem Zopf des französischen Classicismus erblickte, so meinte er Sophokles und Shakespeare in der That unter sich selbst gleich und übereinstimmend; wir wissen aus der Geschichte seines Bildungsganges, wie seine ersten eingehenden Sophokles- und Shakespearestudien genau in dieselbe Zeit fallen. Herder dagegen betonte auf's schärfste den tiefen, durch die Verschiedenheit des Volksnaturells und des Zeitalters bedingten geschichtlichen Gegensatz. Aus den von Grund aus verschiedenartigen Ursprüngen des griechischen und des nordischen Theaters suchte er zu erweisen, daß Sophokles' Drama und Shakespeare's Drama zwei Dinge seien, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Die griechische Tragödie sei gleichsam nur aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu der Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors, entstanden; dieser habe allmählich Zuwachs und Umschmelzung bekommen; aus solchem Ursprung habe sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe emporgeschwungen und sei Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst geworden. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes Kothurnmäßige des Ausdrucks, die Musik, die Gestalt der Bühne, die Einheit des Orts und der Zeit, welche die eigensten Merkmale der griechischen Tragik seien, liege daher ganz ohne Kunst und Zauberei natürlich und wesentlich im Ursprung der griechischen Tragik selbst; diese Eigen-

heiten seien die Schlaube, in welcher die Frucht gewachsen. Wie ganz anders, fährt Herder fort, war der Ursprung des englischen Dramas! Shakespeare fand keinen griechischen Chor vor, sondern Staats- und Marionettenspiele; er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlichten Lehm, das herrliche Geschöpf, das da vor uns stehet und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, Könige und Narren. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung; er nahm die Geschichte, wie er sie fand, er setzte mit Schöpfergeist das Verschiedenartigste zusammen. Und hatte Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen, so gehörte es natürlich zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu individualisiren, daß sie mit zur Täuschung beitrugen. „Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft: nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — Du hast ihm Athem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf“ (S. 225). Die antike und moderne, oder wie Herder in seiner, später auch von Jean Paul beibehaltenen Sprechweise zu sagen pflegte, die griechische und die nordische Tragödie mußten verschieden sein, weil die Entwicklungsbedingungen, aus welchen eine jede hervorging, so durchaus verschieden waren.

Betrachten wir den nächsten Thatbestand, so hatte Herder wohl nur die Absicht, hauptsächlich gegen Diejenigen Einspruch zu erheben, welche trotz ihrer Verehrung Shakespeare's noch immer an seiner Verletzung der sogenannten drei Einheiten Anstoß nahmen; wenigstens hat Herder Diese vor Augen, wenn er am Eingang seiner Betrachtungen klagt, daß selbst die kühnsten Freunde Shakespeare's sich meist nur begnügten, ihn zu entschuldigen und zu retten, seine Schönheiten nur immer gegen seine vermeintlichen Verstöße zu wägen und ihn desto mehr zu vergöttern, je mehr sie über Fehler die Achseln ziehen müßten. Gleichwohl hat Herder aus dieser

scharfen Gegenüberstellung der Entwicklungsbedingungen antiker und moderner Tragik zugleich eine Reihe anderer Folgerungen gezogen, welche über die Auffassungsweise Lessing's hinaus ein sehr bedeutender Fortschritt waren. Obwohl auch Herder noch ebensowenig wie Lessing sich zum Bewußtsein gebracht hatte, daß der eigenste und tiefste Unterschied der antiken und modernen Tragödie vor Allem in dem tiefgreifenden Gegensatz liege, daß die moderne Tragödie mit ihrem gesteigerten und verinnerlichten Freiheitsgefühl die Katastrophe, den Untergang des Helden, nicht wie die antike Tragödie aus einem äußeren unentrinnbaren Götterverhängniß, sondern vielmehr aus der verantwortlichen tragischen Schuld des Handelnden selbst ableite, so war doch Herder in der That der Erste, welcher, mehr als es Lessing jemals vermocht hätte, die Größe und Eigenthümlichkeit Shakespeare's auf ihre geschichtlichen Grundlagen zurückführte und ihn rein aus sich selbst erklärte. Nimmt es Wunder, daß Lessing niemals irgendeine Tragödie Shakespeare's einer genaueren Zergliederung unterworfen hat, wie er in seiner Jugend doch selbst mittelmäßige Trauerspiele der römischen Kaiserzeit im Einzelnen betrachtet und zergliedert hatte, so ist es eine sehr bedeutsame Thatsache, daß uns in dieser kleinen Abhandlung Herder's solche Zergliederungen in reichster Fülle entgegentreten; noch jetzt wird Niemand Herder's Worte über Lear, Othello, Macbeth und Hamlet ohne die innigste Befriedigung lesen. Und glaubte Lessing, wie Philotas und besonders einzelne seiner unausgeführten dramatischen Entwürfe beweisen, Sophokles noch ganz unmittelbar nachahmen und für die moderne Bühne nutzbar machen zu können, so predigte Herder in jeder Zeile, daß einzig und allein in Shakespeare das maßgebende Muster des modernen Dramatikers liege, und daß jede einseitige Anlehnung an die Antike ihn von dem einzig möglichen Wege ablenken müsse. Dabei ist freilich nicht zu übersehen, daß andererseits diese Abhandlung Herder's an einer Schwäche krankte, welche von Lessing's genialem Kunstverstand längst überwunden war. Herder hatte keine Einsicht in die unverbrüchlichen Stilunterschiede des Epischen und des Dramatischen. Uneingedenk

der unumstößlichen Lessing'schen Lehre, daß das Drama nicht dialogisirte Geschichte sei, ließ sich Herder durch die aus Shakespeare's Jugendzeit stammenden Dramen aus der englischen Geschichte, welche noch in der episirenden Unreife seiner nächsten Vorgänger befangen sind und daher zu der vollen dramatischen Geschlossenheit der späteren Meisterwerke in entschiedenem Gegensatz stehen, leider verlocken, das Wesen der dramatischen Handlung wieder mit dem Wesen der epischen Begebenheit, oder, wie wir vielleicht bezeichnender sagen können, die Einheit der Handlung wieder mit der Einheit der Person zu verwechseln. Das Drama Shakespeare's erscheint Herder als: „Historie! Helden- und Staatsaction zur Illusion mittlerer Zeiten!" oder als „ein völliges Größe habendes Ereigniß einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals" (S. 230). Eine Verirrung, die für das deutsche Drama der Sturm- und Drangperiode und für das Drama der Romantiker von den verhängnißvollsten Folgen wurde.

Und diese großartigen geschichtlichen Anschauungen und Studien Herder's waren der Boden, aus welchem seine kritischen Schriften erwuchsen.

Herder's Kritik ist lediglich die werkthätige Anwendung der leitenden Grundsätze, welche er sich aus seiner neuen und eigenthümlichen Betrachtung der Geschichte der Dichtung gezogen hatte.

So fühlbar die Kritik Herder's an fester Einsicht in die künstlerischen Formgesetze hinter Lessing zurücksteht, so ist doch auch sie, sowohl in ihrem Verhalten zu den dichterischen Bestrebungen der nächsten Gegenwart wie in der Feststellung der zu erstrebenden Ziele, eine im höchsten Sinn schöpferische. Wer so tief und innig wie Herder von dem unauflöslichen Zusammenhang der Dichtung mit dem eigensten Leben und Weben des schaffenden Zeit- und Volksgemüths erfüllt und durchdrungen war, der mußte in dem großen Kampf für eine volksthümlich deutsche Kunst, welchen Lessing soeben zum glänzenden Sieg führte, auch seinerseits ein gewaltiger, den Feind von ganz neuen Angriffsstellungen bekämpfender Mitkämpfer und Vorkämpfer sein. Und wer so innig wie Herder von dem

Zauber und dem inneren Gehalt ursprünglicher Volksdichtung und von dem tiefen Gegensatz derselben zu der gelehrten Kunstdichtung erfüllt und durchdrungen war, der mußte auch die letzten Schranken der vorwaltenden Reflexionsdichtung, welche Lessing niemals durchbrochen hatte, von Grund aus durchbrechen.

Ist zu sagen, daß die Abwendung von den Franzosen zu den stammverwandten Engländern, welche seit den berühmten Streitigkeiten zwischen Gottsched und den Schweizer Kritikern Bodmer und Breitinger die gesammte deutsche Literaturbewegung unablässig bedingt und beschäftigt hatte, in ihrem geschichtlichen Ursprung und Wachsthum wesentlich die Auflehnung des erstarkten germanischen Volksnaturells gegen die erdrückende Uebermacht der romanischen Formenwelt war, so war es eine sehr wirksame Ergänzung dieser Bestrebungen, wenn Herder auf die Wurzel dieser romanischen Renaissancekunst selbst, d. h. auf die Frage nach dem Recht und der Grenze der Nachahmung der Alten zurückgriff.

Die ersten Anregungen dieser Richtung hatte Herder von Young und Klopstock überkommen: es ist ganz im Ton der bardischen Epoche Klopstock's, wenn Herder in seiner schon erwähnten Abhandlung über die Ode die deutschen Dichter von der Ceder Libanons, von dem Weinstock Griechenlands und dem Lorbeer Roms zu den Holzäpfeln ihrer eigenen heiligen Wälder, oder, wie Herder ausdrücklich hinzusetzt, neben Shakespeare's Schriften zur nordischen Edda und zu den Gesängen der Barden und Skalden ruft. Die „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" aber geben diesen Gedanken schon eine Ausführung und Anwendung, welche die Grundlegung und Erweckung einer völlig neuen Epoche wurde. Warum die alttestamentlichen Dichtungen, die Griechen, die Römer so äußerlich und eintönig nachahmen, da doch unsere Psalmisten, Epiker, Dithyramben-, Oden- und Idyllendichter sattsam beweisen, daß solche Nachahmungen immer mißlingen und schlechterdings mißlingen müssen, weil unsere landschaftliche Natur, unsere Geschichte, unsere Mythologie, unsere ganze Religion, unsere Begabung, unsere Sprache eine so durchaus andere ist als die Natur, Geschichte,

Mythologie, Religion, Begabung und Sprache der Urbilder? Warum nicht statt der elenden Nachahmungen lieber Erklärungen und Uebersetzungen, damit wir, wie Herder noch immer von dieser Zeit sagen konnte, die Griechen, bevor wir sie nachahmen, auch wirklich kennen lernen? Eine Summe dieser Betrachtungen gipfelt im dritten Fragment, dessen Inhalt Herder in einem gleichzeitigen Briefe (Lebensbild, Bd. 1, 2. S. 270) in den Satz zusammenfaßt: „Wir sind schiefe Römer in Sprache, Philosophie, Mythologie, Ode, philosophischem Lehrgedicht, Elegie, Satire, Beredtsamkeit, wenn wir nichts als Römer, nichts als Horaze, Lucreze, Tibulle, Cicerone sein wollen.“ Mit so unzweifelhaftem Recht Herder am Schluß dieses Fragments sagen konnte, daß, wer da meine, er wolle ihn von der Kenntniß der Alten abhalten oder ihn im Studium derselben ermüden, sein Buch ins Feuer werfen solle, so scharf und nachdrücklich betont er, daß es unsere unerläßliche Aufgabe sei, den noch immer vorwaltenden lateinischen Zuschnitt unserer Bildung und also auch unserer Dichtung endlich abzuwerfen und die Fäden unserer eigenen, naturwüchsigen, ächt volksthümlichen Bildung, welche die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gewaltsam durchschnitten, wieder aufzunehmen und mit aller Kraft fortzuführen. Statt, daß man die Alten hätte erwecken sollen, um sich nach ihnen zu bilden und sich von ihnen den Geist einhauchen zu lassen, den man brauche, um nach seiner Zeit und in seinem Lande wahre Größe zu erreichen, sei man bei der äußeren Schale geblieben; man habe nur gelernt, was die Alten gedacht, nicht aber, wie sie denken; man habe die Sprache gesprochen, in der sie gesprochen, nicht die Art, wie sie sprachen. In Deutschland habe Luther auch in diesem Gesichtspunkt großes Verdienst. Er sei es gewesen, der die deutsche Sprache, einen schlafenden Riesen, aufgeweckt und losgebunden, der die scholastische Wortkrämerei wie jene Wechslertische verschüttet; er habe durch seine Reformation die ganze Nation zum Denken und Gefühl erhoben. Nachher aber sei Alles wieder verdorben worden, und nicht blos unsere naiv körnigte Sprache, sondern unsere gesammte Bildung sei von Latium gefesselt. Sei es denn nicht

gewiß, daß die Römer auf einer andern Stufe der Kultur gestanden als wir, daß wir sie in einigen Stücken hinter uns haben, und in anderen, wo sie vor uns sind, nicht nachahmen können? Es sei nicht schlechterdings ein Ruhm, wenn es heiße, dieser Dichter singe wie Horaz, jener Redner spreche wie Cicero, dieser philosophische Dichter sei ein anderer Lucrez, dieser Geschichtschreiber ein zweiter Livius; aber das sei ein großer, ein seltener, ein beneidenswerther Ruhm, wenn es heißen könne, so hätten Horaz, Cicero, Lucrez, Livius geschrieben, wenn sie über diesen Vorfall, auf dieser Stufe der Kultur, zu dieser Zeit, zu diesen Zwecken, für die Denkart dieses Volks, in dieser Sprache geschrieben hätten. Das verwünschte Wort: Klassisch! habe uns Cicero zum klassischen Schulredner, Horaz und Virgil zu klassischen Schulpoeten, Cäsar zum Pedanten, Livius zum Wortkrämer gemacht; es habe den Ausdruck vom Gedanken und den Gedanken von der ihn erzeugenden Gelegenheit gesondert. Dieses Wort sei es gewesen, das alle wahre Bildung nach den Alten als noch lebenden Mustern verdrängte, das den leidigen Ruhm aufbrachte, ein Kenner der Alten, ein Artist zu sein, ohne daß man damit höhere Zwecke erreichen dürfte; dies Wort habe manches Genie unter einen Schutt von Worten vergraben, seinen Kopf zu einem Chaos von fremden Ausdrücken gemacht, es habe dem Vaterland blühende Fruchtbäume entzogen! Und es ist derselbe Drang nach dem Volksthümlichen und Volksmäßigen, wenn Herder in der zweiten Ausgabe der Fragmente von den deutschen Schriften verlangte, sie müßten durchaus idiotistisch, eigenthümlich, aus der Tiefe der Muttersprache, geschrieben sein, gleich als ob keine andere Sprache in der Welt sei; ob sie klassisch seien, möge die Nachwelt ausmachen. Und noch bestimmter und greifbarer hat Herder dieses gewaltige Thema 1777 in der Abhandlung über die „Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst" ausgesprochen. Wehmuthsvoll ist sie durchklungen von der tiefen Klage, daß wir nicht mehr auf unserer altdeutschen Dichtung fußen und daß wir dadurch unseren volksthümlichen Geschmack verloren haben. „Aus älteren Zeiten haben wir durchaus keine lebende Dichterei, auf der

unsere neuere Dichtkunst wie Sprosse auf dem Stamme der Nation gewachsen wäre, dahingegen andere Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalproducten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeit gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national geworden . . . . wir armen Deutschen aber sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben, und so mußte freilich, wie alles, auch der deutsche Gesang werden:

> Ein Pangeschrei! ein Wiederhall,
> Vom Schilfe Jordans und der Tiber
> Und Thems' und Sein'.

wie alles, auch der deutsche Geist werden:

> Ein Miethlingsgeist, der wiederkäut,
> Was And'rer Fuß zertrat . . . .

Und itzt, da wir uns schon auf so hohem Gipfel der Verehrung anderer Völker wähnen, itzt, da uns die Franzosen, die wir so lange nachgeahmt haben, Gott Lob und Dank! wieder nachahmen.... itzt, da wir das Glück genießen, daß deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabiren und ein paar deutsche Namen zu nennen, — Himmel, was sind wir nun für Leute! Wer sich nun noch um's rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Märchen, Vorurtheilen, Liedern, rauher Sprache, welch ein Barbar wäre er! Er käme, unsere klassische silbenzählende Literatur zu beschmutzen, wie eine Nachteule unter die schönen buntgekleideten singenden Gefieder! Und doch bleibt's immer und ewig, daß der Theil von Literatur, der sich auf das Volk bezieht, volksmäßig sein muß oder er ist klassische Luftblase. Doch bleibt's immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publicum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte, ... machen Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie Niemand versteht, Niemand will, Niemand fühlt. Unsere klassische Literatur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe, und — ohne Fuß auf die deutsche Erde."

Daher, wie bei Lessing, so auch bei Herder die freudige Begeisterung für Gleim's Grenadierlieder, welche er sogar über die Kriegsgesänge des Tyrtäus stellen zu dürfen meint. Es ist leicht, über solche Begeisterung zu spotten: richtiger ist es, nach ihrem Grund zu fragen. Und daher, wie bei Lessing, so auch bei Herder das feste Einstehen für die Größe und Herrlichkeit Shakespeare's. Es war nicht blos die Tiefe der Poesie, welche ihn zu Shakespeare zog, es war ebenso sehr das sichere Gefühl, daß hier germanische Art und Kunst sei. Wie freudig begrüßte Herder den Dichter des Götz von Berlichingen! In späten Lebensjahren wurde der freilich längst vorbereitete Bruch mit Goethe durch Herder's hartes Urtheil über Goethe's Natürliche Tochter vollendet, deren antikisirende Haltung seiner gesammten Kunstanschauung von Grund aus widerstrebte.

Hier ist die Wiege jenes jungen Dichtergeschlechts, das sich nicht blos in Shakespeare, sondern auch in Hans Sachs und in die alten deutschen Volksbücher vertiefte.

Und wie hätte sich der schätzereiche Schacht der alten Volkspoesie öffnen können, ohne alle bisher geltenden Kunsturtheile und Werthbestimmungen durchweg zu verändern! Der vielstimmige Gesang der verschiedensten Zonen und Zeiten predigte nur die eine große Lehre, welche Herder in der herrlichen Abhandlung über Ossian und die Lieder der alten Völker aussprach: „Je wilder, d. h. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist .... desto wilder, d. h. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch .... seine Lieder sein. Je entfernter von künstlicher wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder für's Papier gemacht und todte Letternverse sein; vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhang und gleichsam Nothdrang des Inhalts und der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, vom Gange der Melodie und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden, — davon und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze

wunderthätige Kraft ab, die diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein!" Die Schranken der Reflexionsdichtung sind gefallen. Selbst bis in die Betrachtung der Fabel und des Epigramms überträgt Herder seine neuen Anschauungen. Poesie ist nur, wo Natur, Naivetät, Gemüth und Phantasie ist.

Wer wird behaupten wollen, daß Herder allein jene tiefe Erregung der Geister hervorgerufen habe, welche die siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts in der Geschichte der deutschen Dichtung so äußerst denkwürdig macht? Wir brauchen nur hinüber nach England zu schauen, auf Macpherson und Chatterton, auf Cowper und Robert Burns, um zu gewahren, daß die geschichtlichen Vorgänge und Bedingungen, welche Herder erzeugten, überall wirkten und walteten. Aber gewiß ist, daß in Deutschland diesem dunklen Drängen und Ringen die richtigen Bahnen und Ziele Keiner so kräftig wie Herder gezeigt hat. In Herder's Wiedererweckung der Volkslieder wurde das alte Märchen vom Verjüngungsbrunnen geschichtliche Wahrheit. Vor Allem Goethe's und Bürger's Bildungsgeschichte muß man betrachten, um das Vollgewicht dieser Thatsache lebendig nachzuempfinden. Am ersten und greifbarsten bekundete sich die Macht dieser Einwirkung naturgemäß in der Lyrik. Erst jetzt hörte man wieder den frischen und innigen Naturton ächter Empfindung; und diese unverfälschten Herzensklänge erschufen sich eine sinnlichere und bildlichere Sprache und setzten den Reim wieder in seine alten Rechte ein. Wo Lied und Gesang als untrennbar gedacht und empfunden wurde, war die schleppende Odendichtung unrettbar verloren. Und mit dem singbaren Liede erstand und erstarkte zugleich der schlichte Volkston der Romanze und Ballade, welche durch Gleim's verhängnißvolles Vorbild sich zum Niedrigkomischen verflacht und entwürdigt hatte. Die neue deutsche Lyrik kam urplötzlich, wie die Blume im Frühling plötzlich aus dem Boden sproßt.

Was Wunder, wenn wir Herder auch in der Musik, welche er als die natürliche Schwester der Dichtung betrachtete, als Freund

und Verehrer schlichter Volksmelodien, als begeisterten Bewunderer und Kenner des alten italienischen Kirchenstils, als warmen Beförderer eines reinen evangelischen Kirchengesanges erblicken?

Besonders wichtig aber ist Herder auch für die bildende Kunst geworden. Auch hier hat Herder eine völlig neue Epoche eingeleitet; ein Verdienst, das meist übersehen wird, weil die Wirkungen nicht so schnell und so unmittelbar eintraten wie in der Dichtung.

Obgleich ihm, dem im fernen Norden Weilenden, alle eigenen Erfahrungen und Anschauungen fehlten, hatte ihn doch Winckelmann's Kunstgeschichte auf's mächtigste ergriffen und zu dem emsigsten Studium der kunstwissenschaftlichen Schriften Lessing's, Mengs', Hagedorn's, der Engländer und Franzosen geführt. Bei der neuen und tiefen Einsicht, welche Herder vom Wesen der Poesie hatte, wurden ihm die Befangenheiten und Einseitigkeiten seiner nächsten Vorgänger sogleich lebendig fühlbar. Es nöthigt zu immer steigender Bewunderung der seltenen Jugendkraft Herder's, wenn wir sehen, daß die fruchtbaren Gedanken, welche er 1778 in seiner „Plastik“ aussprach, bereits in dem 1768—1770 theils in Riga, theils auf der Reise geschriebenen Vierten kritischen Wäldchen vollständig ausgebildet vorliegen. Wir wissen, wie es der Grundmangel der durch Winckelmann und Rafael Mengs emporgekommenen Kunstanschauung war, daß sie dem herrschenden Zopf des französischen Rococo gegenüber den Weg, groß, ja, wo möglich, unnachahmlich zu werden, einzig und allein in die ausschließliche Nachahmung der Antike stellte, so daß selbst die besten italienischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, daß selbst Rafael vor dieser schroffen Ausschließlichkeit zurücktreten mußten; die hoheitsvollen Formen der antiken Kunst wurden als für alle Zeiten bindend und undurchbrechbar betrachtet. Wir wissen, welche gefährliche Bedeutung diese Enge der Anschauung namentlich für die Malerei gewann; hatte bisher die gesammte neuere Plastik einseitig unter der Uebermacht der Malerei gestanden, so übertrug man jetzt nicht minder einseitig auf die Malerei die Gesetze statuarischer Zeichnung. Auch Lessing hatte,

wie die Nachträge zum Laokoon sattsam bezeugen, an dieser Einseitigkeit keinen Anstoß genommen. Wie aber hätte Herder mit seinem offenen Sinn für das individuell Geschichtliche, für das lebendig Gefühlte und Naturwüchsige, an diesen gewaltsamen Beschränkungen sein Genüge finden können? Sowohl die starre Unwandelbarkeit solcher vermeintlich zeit- und ortloser Idealform wie die unkünstlerische Stilvermischung des Bildnerischen und Malerischen hat Herder bekämpft.

Wer Einsicht in das unverbrüchliche Wesen der Plastik hat, wird wahrlich nicht widersprechen, wenn Herder die Bildwerke der Griechen als „Muster der Wohlform“, als Darstellung der „einfachen reinen Menschennatur“ und darum als „Leuchtthürme“ bezeichnet, die dem Schiffer, der nach ihnen steuert, sichere Fahrt bieten; zumal Herder sogleich hinzusetzt, daß die Griechen uns nur Freunde, nicht aber Gebieter, nur Führer und Vorbilder, nicht aber Unterjocher sein sollen. Von der Malerei dagegen fordert Herder den lebendigsten Wechsel der Gestalten je nach dem Wechsel der Geschichte und Menschenart. Herder stand in der Anerkennung der alten deutschen Malerschulen noch sehr vereinzelt, als er auf seiner Reise nach Italien am 13. August 1788 aus Nürnberg an die Seinigen schrieb: „Unter allen Gemälden, die es hier giebt, interessirt mich Dürer am meisten; solch ein Maler möchte ich auch gewesen sein. Sein Paulus unter den Aposteln, sein eigenes Bild, sein Adam und Eva, sind Gestalten, die in der Seele bleiben; auch sonst habe ich von ihm schöne, schöne Sachen gesehen; auch ein Gemälde von ihm in der Burg, da er in seiner Krankheit sich wie einen Halbtodten gemalt hat und den rechten Aufschluß seiner Gesichtszüge und des ganzen vornehmen kräftigen reinlichen Wesens giebt, das in ihm gewohnt hat. Sonst auch viele andere schöne Sachen, die an eine Zeit deutscher Art und Kunst erinnern, die nicht mehr da ist und schwerlich je wiederkommen dürfte.“ Und von demselben Standpunkt beurtheilte Herder auch das Wesen und die Geschichte der Baukunst. Zwar sehen wir zuerst auch ihn in die herrschende Verachtung der Gothik noch rückhaltslos einstimmen,

wenn er sie in einem am 2. December 1769 zu Paris geschriebenen Tagebuchblatt nur künstlich im Kleinen nennt, ohne Sinn für das Große, ohne Simplicität, ohne menschlichen Ausdruck, ohne Freude; aber schon 1773 veröffentlichte er in den Blättern für deutsche Art und Kunst die jugendmuthige Verherrlichung Erwin von Steinbach's von Goethe, und seitdem ist Herder der geschichtlichen Würdigung der Gothik unwandelbar treu geblieben. Es ist eines der schönsten Kapitel in Herder's Ideen zur Geschichte der Menschheit, welches die großen Meisterwerke des Mittelalters preist und die gothische Baukunst aus der Verfassung der Städte und dem Geist der Zeiten erklärt; „wie die Menschen denken und leben", heißt es dort, „so bauen und wohnen sie". Der hohe Begriff der künstlerischen Monumentalität, seit Jahrhunderten aus dem Bewußtsein der Menschen geschwunden, war auch für die bildende Kunst in Herder wieder aufgelebt, wenn auch erst schwankend und dämmernd. Und damit war jener verderbliche Wahn von einem entwicklungslosen, ewig bindenden Formenideal, welcher die Kunst zu todter philologischer Nachahmung verdammt, in der Wurzel vernichtet. Die durch Zeit und Volksthümlichkeit bedingte Eigenart des schaffenden Künstlers, seine Ursprünglichkeit und Schöpferlust, war wieder in ihr Recht eingesetzt. „Die Wahrheit", sagt Herder einmal (Zur schönen Literatur und Kunst, 2. Ausg. Bd. 20, S. 18), „war zu allen Zeiten dieselbe; daß jeder wahrnehmende Mensch aber seinen Gegenstand eigen schildern kann, als ob er noch nie geschildert wäre, darüber, dünkt mich, sollte kein mißtrauender Zweifel walten; er schafft sich neue Bilder, wenn die Gegenstände auch tausendmal angeschaut und besungen wären, denn er schaut sie mit seinem Auge an, und je treuer er sich selbst bleibt, desto eigenthümlicher wird er zusammensetzen und schildern; er haucht dem Werk seinen Genius ein, daß es seinen Ton tönet." Und in der Adrastea (Suphan 23, 76) sagte Herder in gleichem Sinn: „Wer sich an Eine Zeit, gehöre sie Frankreich oder Griechenland zu, sclavisch anschließt, das Zeitmäßige ihrer Formen für ewig hält und sich aus seiner eigenen lebendigen Natur in jene Scherbengestalt hineinwähnet, dem bleibt

.... fern und fremde das Ideal, das über alle Völker und Zeiten reicht."

Die zweite Seite, der stilistische Gegensatz der Plastik und Malerei, hebt sich noch schärfer heraus; in gleicher Anwendung gegen die Franzosen, welche die Plastik malerisch, und gegen die Anhänger Winckelmann's, welche die Malerei plastisch behandelten. „Ich verfolgte beide Künste", sagt Herder in der Plastik (Suphan 8, 14 f.) „und ich fand, daß kein einziges Gesetz, keine Bemerkung, keine Wirkung der einen ohne Unterschied und Einschränkung auf die andere passe; ich fand, daß grade, je eigner etwas einer Kunst sei und gleichsam als einheimisch in derselben in ihr große Wirkung thue, desto weniger lasse es sich platt anwenden und übertragen .... ich fand arge Beispiele davon in der Ausführung, aber noch ungleich ärgere in der Theorie und Philosophie dieser Künste, die .... beide Künste nicht als zwei Schwestern oder Halbschwestern, sondern meistens als ein doppeltes Eins betrachtet und keinen Plunder an der einen gefunden haben, der nicht auch der anderen gebühre." Es ist hier nicht zu untersuchen, inwieweit es haltbar und erschöpfend ist, wenn Herder die Malerei als die Kunst des Gesichts und die Plastik als die Kunst des Gefühls oder des Tastsinns bezeichnet und die tiefgreifenden Verschiedenheiten beider Künste aus der Verschiedenheit dieser Sinne ableitet; Thatsache ist es, daß sich Herder im Vierten kritischen Wäldchen mit Recht rühmen konnte, mit diesem Gegensatz eine neue Logik für den Liebhaber, einen neuen Weg für den Künstler gefunden zu haben. Mit unbeirrbarer Sicherheit hat Herder sowohl den Umfang des der Plastik und Malerei zugänglichen Inhalts wie die unumstößlichen Stilbedingungen ihrer künstlerischen Formgebung festgestellt; und es ist kaum zu viel gesagt, wenn man Herder's Plastik und dem Vierten kritischen Wäldchen für die Lehre von der Stilverschiedenheit der Plastik und Malerei dieselbe kanonische Geltung zuerkennt wie Lessing's Laokoon für die Lehre von der Stilverschiedenheit der Dichtung und der bildenden Künste. Wie mißachtend sprachen Winckelmann und Lessing von der Landschaftsmalerei! Weil die Landschaft der Plastik

fernstand, meinten sie, sie ahme Schönheiten nach, die keines Ideals fähig seien. Herder antwortet: „Schatten und Morgenroth, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann die Bildnerei nicht bilden, so wenig dies die tastende Hand greifen kann; aber warum soll es deshalb auch der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein anderes Gesetz, für andere Macht und Beruf, als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen in ihrer großen schönen Sichtbarkeit zu schildern? Und mit welchem Zauber thut sie es! Diejenigen sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des großen Zusammenhangs der Schöpfung verachten, heruntersetzen oder gar dem Künstler ... untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Ein Schilderer, und soll nicht schildern? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel und mit seinen Farben geigen, wie es ihrem ächten antiken Geschmack behagt! Die Tafel der Schöpfung schildern ist ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde besser wäre und mehr auf sich hätte als ein Krüppel, der zwischen ihnen schleicht und dessen Conterfeiung mit Gewalt einzige würdige Malerei sein soll.“ Und wie scharfsinnig und tiefsinnig durchschaut Herder die Unterschiede der bildnerischen und malerischen Formbedingungen! Es hieß der malerisch stillosen Plastik der französischen Rococokunst, welche noch immer ringsum wucherte, in's tiefste Fleisch schneiden, wenn Herder vor Allem darauf hinwies, daß selbst in der Gruppe und im Relief, die doch der Malerei verhältnißmäßig am nächsten verwandt sind, das bildnerische Grundgesetz der fest auf sich beruhenden Selbständigkeit und Abgeschlossenheit der Einzelfigur nicht übersprungen und beeinträchtigt werden dürfe. Treffend sagt Herder im Vierten kritischen Wäldchen (Suphan 4, 67): „In der Malerei liegt das Wesen der Kunst in der Belebung einer Fläche, und das Ganze ihres Ideals trifft also genau auf die Zusammensetzung vieler Figuren, die wie auf einem Grunde bis auf jeden Pinselstrich ihrer Haltung und Vertheilung und Lichter und Farben unzertrennbar Eine Flächenwelt von lebendigem Anschein machen .... man steht wie vor einer Tafel. Nichts verschiedener als hier das Hauptgesetz der Sculptur. Die zahlreichste Gruppe von

Bildwerken ist nicht wie eine malerische Gruppe ein Ganzes; jede Figur steht auf ihrem Boden, hat den fühlbaren Kreis ihrer Wirkung und Schönheit lediglich in sich und ist also dem Hauptgesetz der Kunst nach auch als ein Einzelnes zu behandeln." In der „Plastik" (8, 85) setzt Herder hinzu: „Ich weiß, daß ein Franzose noch neulich hoch gerühmt hat, seine Nation habe das Gruppiren der Bildsäulen nagelneu erfunden, sie habe zuerst Bildsäulen malerisch gruppirt, wie nie ein Alter gruppirt hat. Die Bildsäulen malerisch gruppiren? Siehe, da schnarrt schon das Pfeifchen, denn eigentlich geredet, ists Widerspruch, Bildsäulen malerisch gruppiren. Jede Bildsäule ist Eins und ein Ganzes; jede steht für sich allein da. Was der Gedachte also an den Alten tadelt, war ihnen ausgesuchte Weisheit, nämlich nicht zu gruppiren und, wo Gruppe sein mußte, sie selbst, so viel als möglich, zu zerstören." Und es hieß der eben durch Winckelmann und Rafael Mengs aufblühenden statuarischen Richtung der Malerei einen harten Kampf ankündigen, wenn Herder unablässig auseinandersetzte, daß die Malerei, weil sie nicht die volle Leibhaftigkeit der Form, sondern nur den Schein derselben darstelle, nicht an die plastische Großheit gebunden sei, sondern individuellere, ja sogar niedrige Formen zulasse. Herder schließt diese Auseinandersetzung (Plastik, S. 33 f.) mit folgenden Worten: „Malerei ist eine Zaubertafel, so groß als die Welt und die Geschichte, in der gewiß nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann oder sein soll. . . . Im Gemälde ist keine einzelne Person Alles; sind sie nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön. Es wird ein mattes Einerlei langschenklicher, gradnäsiger, sogenannter griechischer Figuren, die alle dastehen und paradiren, an der Handlung so wenig Antheil nehmen als möglich, und uns in wenigen Tagen und Stunden so leer sind, daß man in Jahren keine Larven der Art sehen mag. . . . . Und nun, wenn die Lüge von Schönheit sogleich der ganzen Vorstellung, der Geschichte, dem Charakter, der Handlung Hohn spricht . . . . da wird ein Mißton, ein Unleidliches vom Ganzen im Gemälde, das zwar der Antikennarr nicht gewahr wird, das aber der Freund der Antike um so weher fühlt. Und endlich werden uns ja ganz unsere Zeit,

die fruchtbarsten Sujets der Geschichte, die lebendigsten Charaktere, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinweganti=kisirt. Die Nachwelt wird an solchen Schöngeistereien .... stehen und staunen, und nicht wissen, wie uns war, zu welcher Zeit wir lebten, und was uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer anderen Zeit, unter einem anderen Volk und Himmelsstrich leben zu wollen und dabei die ganze Tafel der Natur und der Geschichte aufzugeben oder jämmerlich zu verderben."

Denselben Anschauungen und Gedanken begegnen wir in Herder's Forschungen über Sprache, Religion und Geschichte; nur anders gestaltet und durchgeführt je nach der Verschiedenheit der Stoffe.

Erstens die Sprache.

Noch heut lesen wir mit Vergnügen und Belehrung in Her=der's Fragmenten die feinen Bemerkungen, welche von den Eigen=heiten der deutschen Sprache handeln; sie wurden die Losung des jungen Geschlechts und haben wesentlich dazu beigetragen, der deut=schen Schreibart Leben und Frische, Seele und Leidenschaft, indivi=duell persönliche Haltung und Färbung einzuhauchen. Was aber mehr als dies ist, Herder ist der bedeutendste Anreger der neueren Sprachwissenschaft. Wer einen so tiefen Einblick in Wesen und Ur=sprung der Dichtung hatte wie Herder, konnte sich unmöglich mit der herrschenden, eben jetzt wieder von Hamann scharf betonten Annahme befreunden, daß die Sprache, welche doch Werkzeug und Inhalt und Form dieser Dichtung ist, aus göttlicher Eingebung stamme (Suphan 2, 67). „Die ganze Hypothese vom göttlichen Ur=sprung der Sprache ist wider die Analogie aller menschlichen Er=findungen, wider die Geschichte aller Weltbegebenheiten und wider alle Sprachphilosophie. Sie setzt eine Sprache voraus, die durch Denken ausgebildet und zum Ideal der Vollkommenheit ausgedacht ist .... und bekleidet dies Kind des Eigensinns, das augenscheinlich ein späteres Geschöpf und ein Werk ganzer Jahrhunderte gewesen, mit den Strahlen des Olymps, damit es seine Blöße und Schande bedecke." Sowohl in den Fragmenten wie in der berühmten Preisschrift

„Ueber den Ursprung der Sprache“ sprach Herder die klare Erkenntniß aus, daß, wer den Knoten lösen, nicht plump durchhauen wolle, vielmehr die Aufgabe habe, die Sprache als eine „Entwicklung der Vernunft“, als eine „Production menschlicher Seelenkräfte“ zu erklären; und Herder selbst entwarf sofort eine Lebensgeschichte der Sprache, welcher er im Gefühl, daß bei dem gänzlichen Mangel der erforderlichen Grundlagen ein solcher Entwurf noch sehr unzulänglich sein müsse, den bescheidenen Titel eines Romans gab. Schon hier bezeichnete Herder das letzte Ziel aller Sprachwissenschaft, wenn er sie als eine Entzifferung der menschlichen Seele aus ihrer Sprache betrachtete und sie eine Semiotik nannte, die wir vorerst nur dem Namen nach in den Registern der philosophischen Encyklopädien fänden; schon hier verlangte er zur Erreichung dieses hohen Zieles einen Mann von drei Köpfen, welcher Philosophie, Geschichte und Philologie verbinde. Im Laufe der Zeit aber vertiefte sich diese Erkenntniß zum durchgebildeten Ideal vergleichender Sprachforschung. Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte sprechen von einer allgemeinen Physiognomik der Völker aus ihren Sprachen, ja sie weisen bereits auf das Sanskrit als auf eine Protogäa, welche die Trümmer der alten Naturdenkmale zeige. „Der Kranz ist noch aufgesteckt“, ruft Herder begeistert aus, „und ein anderer Leibniz wird ihn zu seiner Zeit finden.“ Wenige Jahrzehnte nach diesen Worten erstand Wilhelm von Humboldt.

Zweitens die Religion.

Gebannt von dem dichterischen Zauber der Bibel war Herder Geistlicher geworden; aber es fällt schwer in's Gewicht, daß er schon in den ersten Jahren seines Predigerlebens diesem selbstgewählten Beruf sich innerlich fremd fühlte. Es klingt sehr untheologisch, wenn Herder als junger Prediger an Kant schreibt, aus keiner anderen Ursache habe er sein geistliches Amt angenommen, als weil er wisse und es täglich aus der Erfahrung mehr lerne, daß sich nach unserer Lage der bürgerlichen Verfassung von der Kanzel aus am besten Kultur und Menschenverstand unter den ehrwürdigen Theil der Menschen bringen lasse, den wir Volk nennen, und diese

menschliche Philosophie sei seine liebste Beschäftigung; und in einem Briefe an Nicolai vom 10. Januar 1769 spricht er sogar von den Falten und Runzeln, welche der geistliche Stand schlage. Als er jugendmuthig den inneren Kämpfen seines Rigaer Amtes entflohen war, trug er, wie sein Reisetagebuch urkundlich bezeugt, sich weit mehr mit pädagogischen und staatsmännischen als mit theologischen Plänen; in der beabsichtigten Erziehungsanstalt, in deren Einrichtung sich jenes Tagebuch ausführlich ergeht, sollte der Religionsunterricht voll Philologie eines Michaelis und Ernesti und voll Philosophie eines Reimarus sein. Aber der tiefe Sinn Herder's für das Individuelle und Dichterische spannt die alten biblischen Vorstellungen nicht, wie der starre ungeschichtliche Sinn des Rationalismus, auf das Prokrustesbett, um sie wohl oder übel der zufälligen Tagesphilosophie anzupassen, sondern wahrt sie in reinster Thatsächlichkeit; einzig bestrebt, das Geheimniß ihres psychologischen und geschichtlichen Ursprungs zu erforschen. Alle die mannichfachen Entwürfe der arbeitsvollen Rigaer Jahre, welche Herder unter dem Gesammtnamen einer Archäologie des Morgenlandes zusammenzufassen gedachte, sind wesentlich religionsgeschichtlich. Indem sie die Bibel ebenso wie alle anderen Religionsurkunden lediglich unter den Gesichtspunkt naturwüchsiger Volksdichtung und Mythologie stellen und die einzelnen Bücher derselben als „Localdichtungen“ und, wie Herder sich nicht auszusprechen scheute, als „Nationalmärchen“ bezeichnen, sind sie der erste wirksame Anfang jener scharfschneidigen Betrachtung der Religionsgeschichte als menschlicher Mythenbildung, welche für unser Jahrhundert so wichtig geworden ist.

Daß Herder auf dem Rationalismus fußt, seine Thätigkeit aber darin sucht, die Frage nach dem Ursprung der Glaubenssätze tiefer zu beantworten als der Rationalismus, welcher keine andere Antwort kannte als die armselige Annahme bewußten Priestertrugs, erhellt aus dem Entwurf „Ueber die verschiedenen Religionen“ (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 376), welcher ausführt, daß es nicht genug sei, den Irrthum religiöser Meinungen bemerkt und kalt widerlegt zu haben, daß vielmehr die weitere Aufgabe entstehe, seine

Möglichkeit und Entstehungsart zu erklären. Es fehle der sogenannten natürlichen Theologie noch eine Geschichte der Religionen, welche alle Religionen zuerst als Phänomene der Natur betrachte. Ein zweiter Entwurf (1768) „Von Entstehung und Fortpflanzung der ersten Religionsbegriffe“ (ebend. S. 382) legt die ersten Grundlinien dieser Naturgeschichte oder Phänomenologie des menschlichen Gottesbewußtseins. Es werden zwei Stufen unterschieden. Nach Hume's Vorgang wird die erste Stufe als die Religion der Furcht und des Aberglaubens bezeichnet; die barbarischen und unwissenden Völker, mit der Natur der Gegenstände unbekannt und darum bei jedem neuen Auftritt ein Raub der Verwunderung, der Furcht und des Entsetzens, ersinnen sich eine Anzahl meist fürchterlicher oder die Furcht abwehrender Localgötter, ein Pantheon lebendiger Wesen, die für oder gegen die Menschen wirkten. Die zweite Stufe ist aus diesem Zeitalter der Wunder und Zeichen und Götterthaten und Götterbesänftigungen herausgetreten; sie richtet eine ruhigere Frage an den Ursprung der Dinge und will sich Rechenschaft geben, wie die Welt, wie die Menschen, wie einzelne Merkwürdigkeiten und Erfindungen, wie insonderheit die Nation, in welcher man lebt, mit ihrer Sprache und Sitte und Denkart entstanden sei. Diese zweite Stufe der Religion ist wesentlich Kosmogonie, eine Art von historisch-physischer Philosophie; und die erste Quelle zur Beantwortung dieser Fragen war der Mund der Väter, die Lehre voriger Zeiten, die Tradition, die Mythe. Mit diesem Satz sind wir bei der Grundansicht Herder's vom Wesen der Religion angelangt. Herder sagt (S. 386): „Natürlich, daß diese theologischen Traditionen auch so national sein mußten als etwas in der Welt; Jeder sprach aus dem Mund seiner Väter; er sah nach Maßgabe der Welt, die um ihn war: er machte sich Aufschlüsse von Dingen, die ihm als die merkwürdigsten vorlagen, und nach der Art, wie sie seinem Klima, seiner Nation, seiner bisherigen Leitung am besten konnten erklärt werden: er schloß nach seinem Interesse und nach Denkart und Sprache und Sitten seines Volks. Welt und Menschengeschlecht und Volk ward also nach Ideen seiner Zeit, seiner Nation, seiner

Kultur errichtet; im Kleinsten und im Größten national und local. Der Skandinavier baute sich seine Welt aus Riesen; der Irokese machte Schildkröten und Fischotter, der Indianer Elephanten zu Maschinen dessen, was er sich erklären wollte; hier sind alle Alterthümer und Reisebeschreibungen voll von Sagen und Traditionen, von Localdichtungen und Nationalmärchen. Und überall wurden diese uralten theologisch-philosophisch-historischen Nationaltraditionen in eine sinnliche bildervolle Sprache eingekleidet, die die Neugierde des Volks auf sich ziehen, seine Einbildungskraft füllen, seine Neigungen lenken, sein Ohr vergnügen konnte. Ja, sie wurden völlige Gedichte; denn zu einer Zeit, da kaum noch an eine Buchstaben- und Schreibkunst zu denken war, sollte die Stimme der Ueberlieferung sie aufbehalten." Zuletzt aber macht Herder die unmittelbare Anwendung dieser Anschauungsweise auf die älteste mosaische Urkunde. Die gewöhnliche Art, die mosaische Schöpfungsgeschichte als eine göttliche Offenbarung über den Hergang der Schöpfung zu betrachten, erscheint ihm nicht nur unhaltbar, sondern von Grund aus verderblich, da sie den menschlichen Geist mit hohlen Begriffen erfülle und dem wirklichen Naturforscher, der da kommt, die Wunder der Schöpfung Gottes zu entdecken, so oft Ketten und Dolche oder wenigstens Verläumdung und Verfolgung schmiedet. Mit hinreißendem Feingefühl schildert Herder, wie der alte Dichter das Aufgehen des Lichtes über der Finsterniß dem Aufgehen der Morgenröthe, daß uns in jeder Tagwerdung neu als Thatsache und als das große Wunder Gottes in der Natur erscheint, entlehnt hat, und wie dieser Schöpfungsgesang Gott darum als sechs Tage arbeitend und als am siebenten Tage ruhend darstellt, weil der Ausgang und Zweck des ganzen Stücks die Anordnung und Einweihung des Sabbaths war. Ganz in demselben Sinn faßte Herder die Geschichte der Sündfluth als ein Stück geschichtlicher Dichtung von einer Ueberschwemmung des Orients, und die Geschichte Mosis als Ansätze eines hebräischen Nationalepos. Am Schluß der Ode, welche Herder diesen Arbeiten vorauszuschicken beabsichtigte, nennt er sich selbst einen Himmelsstürmer.

Als Herder diese Studien und Vorarbeiten 1773 unter dem Titel „Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts“ zusammenfügte und veröffentlichte, war er bereits wieder Prediger in Bückeburg; und in dieser Stellung unterwarf er seine freien und kühnen Gedanken täuschenden Umhüllungen und Verdunkelungen, denen er sich sein Lebelang im quälenden Widerspruch zwischen Amt und Ueberzeugung vielfach schuldig gemacht hat. In demselben schwankenden Dämmerungston sind die Schriften Herder's gehalten, welche die gleichen Anschauungen auf die neutestamentlichen Vorstellungen und Erzählungen übertrugen; die Erläuterungen zum Neuen Testamente aus der neu eröffneten Quelle der Zendavesta, die Briefe zweier Brüder Jesu, die Deutung der Offenbarung Johannis als einer sich ganz in alttestamentlichen Bildern bewegenden Weissagung der Zerstörung Jerusalems. So kam es, daß Herder einige Zeit in ein Bündniß mit pietistischen Offenbarungsgläubigen hineingezogen wurde, welches von seinem ursprünglichen Sinn weit ablag. Weil aus diesen Schriften Herder's eine so tiefe Innerlichkeit und ein so ergreifendes Gottesgefühl, eine so scharfe Entgegensetzung gegen die mattherzige und nervenlose Schulmeisterweisheit des beschränkten Rationalismus sprach, meinten die Lavater und Jung-Stilling, die Claudius, Hamann und Jacobi und deren Kreise, Herder für einen der Ihrigen halten zu dürfen; und Herder seinerseits fühlte sich, wie er ausdrücklich einmal von Lavater sagt, durch die strahlenheitere und thatlautere Religionsseele dieser neuen Freunde angemuthet. Ja, Herder ist sogar nicht von der Schuld freizusprechen, daß er sich in den „Provinzialblättern an Prediger“ in einer Weise auf den Standpunkt des Offenbarungsglaubens stellte, welche nicht nur durch den Gegensatz gegen den heftig angegriffenen Rationalisten Spalding, sondern zugleich auch, wie seine eigene Gattin in den Lebenserinnerungen zugesteht, aus den damals schwebenden Verhandlungen über eine Göttinger Professur zu erklären ist. Die Briefe über das Studium der Theologie aus dem Jahr 1780 dagegen betonen wieder auf's schärfste den rein menschlichen Geist der Bibel. Die Bibel ist nicht System des Wissens, sondern des Seins. Die

Theologie ist nicht Wort-, nicht Silben- und Bücherstudium, sondern Erkenntniß der Wahrheit zur Gottseligkeit, also Sache, Geschäft, Uebung. Die Sache der Religion ist thätiges Werk des Lebens. Wer hört hier nicht die Grundtöne jener Denkweise, welche mit Herder's Namen so innig verknüpft ist, daß wir Herder vorzugsweise als den Apostel des Evangeliums der Humanität zu bezeichnen pflegen?

Drittens die Geschichte.

Zeigt sich Herder überall von so regem geschichtlichen Sinn getragen, wie hätte nicht vor Allem auch der Gang der Geschichte selbst von frühauf sein vorzüglichstes Anliegen sein müssen? Besonders auch in dieser Beziehung giebt sein Reisetagebuch die trefflichsten Aufschlüsse. Der Jüngling (Lebensbild, Bd. 2, S. 166) faßte den kühnen Plan, ein Newton der Geschichte zu werden und die Kultur der Erde in allen Räumen, Zeiten, Völkern, Kräften und Mischungen aufzusuchen; Montesquieu, Hume, Voltaire, Mably, Goguet, Winckelmann schwebten ihm als leuchtende Vorbilder vor. Dithyrambisch schließt das Tagebuch: „Geschichte des Fortgangs und der Kräfte des menschlichen Geistes in dem Zusammenfluß ganzer Zeiten und Nationen, — ein Geist, ein guter Dämon hat mich dazu aufgemuntert! Das sei mein Lebenslauf, Geschichte, Arbeit! Ein Traum hat mir es gezeigt, daß ich mit meinen Orientalismen Michaelis, Gräcismen Lessing, Latinismen Klotz, Münzen und Künsten den Kenner beleidigt habe; was bleibt übrig als das große Werk; und das allein kann mich immer munter erhalten, da ich immer in der Galerie der größten Männer wandele!“

Es lag im Zuschnitt der Zeit und in der innerlichen Natur Herder's, daß es ihm und seiner Geschichtsbetrachtung weit mehr auf allgemeine Gesichtspunkte als auf Fülle der Thatsachen, weit mehr auf die innere geistige und sittliche Bildungsgeschichte, als auf die staatlichen und gesellschaftlichen Zustände ankam; in den Provinzialblättern bezeichnet Herder sein beabsichtigtes Werk als Philosophie der Menschheit, als Geschichte der Haushaltung Gottes auf Erden. Die erste Ausführung dieses großen Gedankens war die

kleine Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ aus dem Jahr 1774; eine Schrift, deren volle Tragweite nur Derjenige ermessen kann, der auf die geschichtlichen Verhältnisse ihrer Entstehung merkt. Allerdings hatte grade in jüngster Zeit die Geschichtsbetrachtung durch Montesquieu und Voltaire, durch Hume und Robertson sich sehr bedeutender Fortschritte zu rühmen, und so eben hatte auch in Deutschland Isaak Iselin die Grundlagen einer tieferen philosophischen Auffassung gelegt; aber trotzalledem beurtheilte der ungeschichtliche Sinn des achtzehnten Jahrhunderts noch immer alle geschichtlichen Erscheinungen nach dem starren Maßstab der vermeintlichen Ueberlegenheit, wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht. Bei Iselin erschienen alle Völker und Zeitalter nur als willenlose Mittel und Werkzeuge bewußter Naturabsicht, als in sich unselbständige Uebergangsstufen eines von der Vorsehung vorher entworfenen Erziehungsplanes, dessen letzten Zweck zu erreichen dem letzten Zeitalter vollendeter Tugend und Glückseligkeit vorbehalten bleibe; und selbst Kant meint noch 1784 in seinen Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, daß es zwar befremdend und räthselhaft, nichtsdestoweniger aber nothwendig sei, daß die älteren Generationen nur um der späteren willen ihr mühseliges Geschäft treiben, um diesen eine Stufe zu dem Bauwerk, welches die Natur zur Absicht hat, zu bringen. Herder's Schrift, ganz unmittelbar gegen Iselin gerichtet, hat das unermeßliche Verdienst, daß sie zuerst wieder das Wesen der geschichtlichen Entwicklung scharf und eindringlich hervorhob, sich lebendig in die Geschichte hineinfühlte, jedes Volk und Zeitalter nicht nach den Begriffen der Gegenwart, sondern nach der Eigenthümlichkeit und Individualität der eigenen geschichtlichen Bedingungen verstand und beurtheilte. „Unser Jahrhundert“, ruft Herder (Suphan 5, 486) aus, „hat sich den Namen: Philosophie! mit Scheidewasser vor die Stirn gezeichnet, das tief in den Kopf seine Kraft zu äußern scheint; ich habe also einen Seitenblick dieser philosophischen Kritik der ältesten Zeiten, von der jetzt bekanntlich alle Philosophien der Geschichte und Geschichte der Philosophie voll sind, mit einem

Seitenblicke obwohl Unwillens und Ekels erwidern müssen." „Wie elend", fährt Herder (S. 505) fort, „werden manche Modeurtheile unsers Jahrhunderts über Vorzüge, Tugenden, Glückseligkeit so entfernter, so abwechselnder Nationen aus blos allgemeinen Begriffen der Schule!.... In gewissem Betracht ist jede menschliche Vollkommenheit national, säcular, individuell; man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfniß, Welt, Schicksal, Anlaß giebt." „Selbst das Bild der Glückseligkeit (S. 509) wandelt sich mit jedem Zustand und Himmelsstriche; wer kann verschiedene Befriedigung verschiedener Sinne in verschiedenen Welten vergleichen? Den Hirten und Vater des Orients, den Ackermann und Künstler, den Schiffer, Wettläufer, Ueberwinder der Welt — wer vergleichen? Jede Nation hat ihren Mitelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt! kein Ding im ganzen Reich Gottes (S. 525).... ist allein Mittel, alles Mittel und Zweck zugleich." Wir erfassen den innersten Kern dieser Ansicht, wenn Herder (S. 511) sagt, daß, wer es bisher unternommen, den Fortgang der Jahrhunderte zu entwickeln, entweder in der Geschichte den Fortgang zu mehrerer Tugend und Glückseligkeit einzelner Menschen oder nur einen Wechsel von Laster und Tugenden, Entstehen und Vergehen ohne Plan und Fortgang, ewige Revolution, Weben und Aufreißen wie im Gewebe der Penelope erblicke; Jener mache dann von der allgemein fortgehenden Verbesserung der Welt Romane, an welche der wahre Schüler der Geschichte und des menschlichen Herzens nicht glaube, Dieser aber verfalle in einen Strudel des Zweifels, in welchem Moralität und Philosophie den verderblichsten Schiffbruch erleiden. „Sollte es aber", setzt Herder (S. 512) hinzu, „nicht offenbaren Fortgang und Entwicklung, aber in einem höheren Sinne geben, als man's gewähnet hat? Siehest Du diesen Strom fortschwimmen, wie er aus einer kleinen Quelle entsprang, wächst, dort abreißt, hier ansetzt, sich immer schlängelt und weiter und tiefer bohret — bleibt aber immer Wasser! Strom! Tropfe! immer nur Tropfe, bis er in's Meer stürzt — wenn's so mit dem menschlichen Geschlechte wäre? Oder siehest Du jenen wachsenden

Baum, jenen emporstrebenden Menschen? Er muß durch verschiedene Lebensalter hindurch; alle offenbar im Fortgange, ein Streben aufeinander in Continuität! Zwischen jedem sind scheinbare Ruheplätze, Revolutionen, Veränderungen, und dennoch hat jedes den Mittelpunkt seiner Glückseligkeit in sich selbst..... Niemand ist in seinem Alter allein, er baut auf das Vorige; dies wird nichts als Grundlage der Zukunft, will nichts als solche sein. So spricht die Analogie der Natur, das redende Vorbild Gottes in allen Werken! offenbar so im Menschengeschlechte! Der Aegypter konnte nicht ohne den Orientalen sein, der Grieche baute auf jene, der Römer hob sich auf den Rücken der ganzen Welt; wahrhaftig Fortgang, fortgehende Entwicklung, wenn auch kein Einzelnes dabei gewönne! Es geht in's Große, es wird Schauplatz einer leitenden Absicht auf Erden, wenn wir gleich nicht die letzte Absicht sehen sollten, Schauplatz der Gottheit, wenn gleich durch Oeffnungen und Trümmer einzelner Scenen.“ Erst auf der Höhe dieses Standpunktes war wieder Unbefangenheit der Anschauung, Gerechtigkeit gegen die Vergangenheit möglich. Für die deutsche Geschichtschreibung, welche bisher noch so tief im Argen lag, ist Herder einer der ergreifendsten Förderer und Erwecker geworden. Der einschneidende Unterschied Herder's von seinen Vorgängern bekundet sich sogleich sehr bedeutsam in seiner Betrachtung der Geschichte des Mittelalters. Die kurze, aber tief innige und schwunghafte Schilderung, welche diese kleine Schrift von Verfassung, Kirche, Ritterthum, Bürgerthum, Wissenschaft und Kunst jenes Zeitalters brachte, hat neben Justus Möser's Osnabrück'scher Geschichte am meisten dafür gewirkt, das unter den Männern der Aufklärung einstimmige Verdammungsurtheil des Mittelalters endlich zu verdrängen und das lang Verkannte wieder zu seinen gebührenden Ehren zu bringen.

Dies sind die vielgestaltigen gewaltigen Jugendthaten Herder's. Wie vielseitig und allumfassend, und doch wie einheitlich und in sich folgerichtig!

In der Geschichte der Wissenschaft giebt es nur sehr wenige Beispiele ähnlicher Frühreife.

Alle späteren Leistungen Herder's sind nur Fortbildungen und weitere Ausführungen des von Herder in seiner Jugend großartig Gedachten und Erstrebten, wenn auch zum Theil von veränderten Standpunkten aus; ja manche derselben sind gegen diese glänzenden Jugendthaten ein entschiedener Rückschritt.

2.

Wir treten in die zweite Epoche Herder's. Ihre Anfänge reichen bis in das Jahr 1778 zurück.

Nach wie vor blieb Herder der Betrachtung der Kunst und Dichtung auf's lebendigste zugewendet. Einige der unvergänglichsten Werke Herder's, vor Allem das Buch über den Geist der hebräischen Poesie, die Nachbildungen nach der griechischen Anthologie, die Schriften zur römischen Literatur, die Erinnerungen an Balde und einige ältere deutsche Dichter, seine Legenden und Paramythien, gehören dieser Zeit an. Aber wir sehen Herder nicht mehr wie in seiner stürmenden Jugend rathend und fördernd in die unmittelbaren Wirren und Kämpfe des Tages eingreifen. Es ist eine sehr bedeutsame Thatsache, daß Schiller am 8. August 1787 aus Weimar an seinen Freund Körner schreibt, Herder mache sich aus schriftstellerischen Menschen nichts, aus Dichtern und dramatischen vollends am allerwenigsten; Herder habe von ihm noch nichts gelesen.

Die Philosophie und deren Anwendung auf Wissenschaft und Leben war jetzt die tiefste Herzensangelegenheit Herder's geworden.

Ein neuer mächtiger Hebel, von welchem bisher merkwürdigerweise Herder unberührt geblieben, wirkte fortan in Herder's Bildungsgeschichte. Es war die Bekanntschaft mit Spinoza.

Herder scheint, wie sein trefflicher Biograph Haym angiebt, zuerst in Bückeburg Spinoza durch eigenes Studium kennen gelernt zu haben. In Weimar wurde dann bestimmend die Einwirkung Goethe's, welchem Spinoza schon seit Jahren ein lieber Freund und Vertrauter war. Die Briefe Goethe's an Frau von Stein und die Briefe Goethe's und Herder's an Jacobi bezeugen, in welchem regen und innigen Wechselverkehr grade in dieser Richtung damals

Herder und Goethe standen. Und sicher ist es mehr als ein blos zufälliges Zusammentreffen, daß die ersten Schriften Herder's, in welchen Spinozistische Anklänge bemerkbar sind, und der von Goethe mittelbar oder unmittelbar stammende Aufsatz „Die Natur“, welcher ganz und gar auf Spinozistischer Grundlage ruht, in ihrer Entstehungszeit dicht an einander grenzen. Herder selbst bekannte, wie Schiller an Körner berichtet, daß er viel in seiner Bildung Goethe verdanke.

Bereits die 1778 geschriebene Schrift „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ ist durchaus Spinozistisch.

Sie beginnt mit einer Bekämpfung der Leibniz'schen Lehre von den angeborenen Ideen. „Meines geringen Erachtens“, sagt Herder (Suphan 8, 180), „ist keine Psychologie, die nicht in jedem Schritt bestimmte Physiologie sei, möglich.“ „Wir empfinden nur (S. 190), was unsere Nerven uns geben; darnach und daraus können wir auch nur denken.“ „Die Seele (S. 194) spinnt, weiß, erkennt nichts aus sich, sondern was ihr von innen und außen ihr Weltall zuströmt und der Finger Gottes zuwinkt. Aus dem platonischen Reich der Vorwelt kommt ihr nichts wieder; sie hat sich auch selbst nicht auf den Platz gesetzt, wo sie stehet; weiß selbst nicht, wie sie dahin kam; aber das weiß sie oder sollte es wissen, daß sie nur das erkenne, was dieser Platz ihr zeige, daß es mit dem aus sich selbst schöpfenden Spiegel des Universums, mit dem unendlichen Auffluge ihrer positiven Kraft in allmächtiger Selbstheit nichts sei; sie ist in einer Schule der Gottheit, die sie sich nicht selbst gegeben: sie muß die Reize, die Sinne, die Kräfte und Gelegenheiten brauchen, die ihr durch eine glückliche, unverdiente Erbschaft zu Theil wurden, oder sie zieht sich in eine Wüste zurück, wo ihre göttliche Kraft lähmet und erblindet.“ Unseren Weltweisen (S. 198) ist Alles „angeboren, eingepflanzt, der Funke untrüglicher Vernunft ohne einen Prometheus vom Himmel gestohlen; laßt sie reden und ihre Bildwörter anbeten, sie wissen nicht, was sie thun. Je tiefer Jemand in sich selbst, in den Bau und Ursprung seiner edelsten Gedanken hinabstieg, desto mehr wird er.... sagen: was

ich bin, bin ich geworden; wie ein Baum bin ich gewachsen; der Keim war da, aber Luft, Erde und alle Elemente.... mußten beitragen, den Keim, die Frucht, den Baum zu bilden." Es ist ganz im Sinn Spinoza's, wenn Herder fortfährt: „Auch Erkennen ohne Wollen ist nichts, ein falsches unvollständiges Erkennen,.... wer wird Wahrheit sehen, und nicht sehen, wer wird Güte erkennen, und nicht wollen und lieben?.... Ist aber jedes gründliche Erkenntniß nicht ohne Wollen, so kann auch kein Wollen ohne Erkennen sein; sie sind nur eine Energie der Seele..... Menschheit ist das edle Maß, nach dem wir erkennen und handeln;.... Liebe ist das edelste Erkennen wie die edelste Empfindung. Den großen Urheber in sich, sich in andere hinein zu lieben und dann diesem sichern Zuge zu folgen: das ist moralisches Gefühl, das ist Gewissen. Nur der leeren Spekulation, nicht aber dem Erkennen stehet's entgegen, denn das wahre Erkennen ist lieben, ist menschlich fühlen." Und Herder weicht keiner der gewaltigen Forderungen aus, welche unausweichlich aus diesen Vordersätzen fließen. Wie könne man fragen, sagt Herder (S. 201), ob unser Wollen was Angeerbtes oder Erworbenes, was Freies oder Abhängiges sei? Sei wahres Erkennen und gutes Wollen nur Einerlei, nur Eine Kraft und Wirksamkeit der Seele, und sei unser Erkennen nicht durch sich, willkürlich und ungebunden, so werde es dem Willen nicht anders sein können. „Von Freiheit schwätzen ist sehr leicht,.... man ist ein Knecht des Mechanismus.... und wähnet sich frei, ein Sclave in Ketten und träumet sich diese als Blumenkränze..... Da ist es wahrlich der erste Keim zur Freiheit, fühlen, daß man nicht frei sei und an welchen Banden man hafte. Die stärksten freisten Menschen fühlen dies am tiefsten, und streben weiter; wahnsinnige, zum Kerker geborene Sclaven höhnen sie, und bleiben voll hohen Traums im Schlamme liegen. Luther mit seinem Buch de servo arbitrio ward und wird von den Wenigsten verstanden; man widerstritt elend oder plärrt nach; warum? weil man nicht wie Luther fühlt und hinaufringt. Wo der Geist des Herrn ist, da ist Freiheit. Je tiefer, reiner und göttlicher unser Erkennen ist, desto reiner, göttlicher und allgemeiner ist

auch unser Wirken, mithin desto freier unsere Freiheit. Leuchtet uns aus Allem nur Licht Gottes an,.... so werden wir, im Bilde seiner, Könige aus Sclaven, und bekommen, was jener Philosoph suchte, in uns einen Punkt, die Welt um uns zu überwinden, außer der Welt einen Punkt, sie mit Allem, was sie hat, zu bewegen. Wir stehen auf höherem Grunde, und mit jedem Dinge auf seinem Grunde, wandeln im großen Sensorium der Schöpfung Gottes, der Flamme alles Denkens und Empfindens, der Liebe. Sie ist die höchste Vernunft, wie das reinste göttlichste Wollen; wollen wir dieses nicht dem heiligen Johannes, so mögen wir es dem ohne Zweifel noch göttlicheren Spinoza glauben, dessen Philosophie und Moral sich ganz um diese Achse bewegt." Und ebenso sagt Herder (S. 234): „Ist Seele das, was wir fühlen, wovon alle Völker und Menschen wissen, das nämlich, was uns beseelt, Urgrund und Summe unserer Gedanken, Empfindungen und Kräfte, so ist von ihrer Unsterblichkeit aus ihr selbst keine Demonstration möglich. Wir wickeln in Worte ein, was wir herauswickeln wollen, setzen voraus, was kein Mensch erweisen kann oder auch nur begreift oder versteht, und können sodann, was man will, folgern. Der Uebergang unseres Lebens in ein höheres Leben, das Bleiben und Warten unseres inneren Menschen auf das Gericht, die Auferstehung unseres Leibes zu einem neuen Himmel und einer neuen Erde läßt sich nicht demonstriren aus unserer Monas. Es ist ein inneres Kennzeichen von der Wahrheit der Religion, daß sie ganz und gar menschlich ist, daß sie weder empfindet noch grübelt, sondern denkt und handelt und zu denken und zu handeln Kraft und Vorrath leiht. Ihr Erkenntniß ist lebendig, die Summe aller Erkenntniß und Empfindungen, ewiges Leben. Wenn es eine allgemeine Menschenvernunft und Empfindung giebt, ist es in ihr, und eben das ist ihre verkannteste Seite."

Um dieselbe Zeit trug sich Herder mit einer Schrift „Spinoza, Shaftesbury, Leibniz", in welcher er offenbar sich selbst über den Grund seiner tiefgreifenden Bildungswandlung klare Rechenschaft ablegen wollte. Weitere Zeugnisse derselben sind die „Betrachtungen

über Liebe und Selbstheit“, sowie die Gespräche über die „Seelenwanderung“, welche 1781 und 1782 im „Merkur“ erschienen.

Die Abhandlung über die Liebe und Selbstheit ist eine dichterisch sinnige Verherrlichung der Liebe und Freundschaft als des inneren menschlichen Dranges, den Genuß des Einzeldaseins mit dem unendlichen Begriff, daß wir das All oder Gott sind, zu erfüllen und zu vertiefen. Die Abhandlung über die Seelenwanderung, an Lessing's Hinweis auf die persönliche Seelenwanderung anknüpfend, wiederholt eindringlich die Lehre, daß einzig die Reinigung des Herzens, die Veredlung der Seele mit allen ihren Trieben und Begierden, die wahre Wiedergeburt dieses Lebens sei. Und wie fest predigen dieselbe Lehre die beiden Gedichtfragmente „das Ich“ und „Selbst“ (Suphan 29, 131 und 139); unzweifelhaft gehören auch sie in diese ersten Jahre des Herder'schen Spinozismus.

Ja, noch mehr; Herder, welcher bisher nicht nur ganz in der Weise des herrschenden Deismus sich den Glauben an die Außerweltlichkeit und Persönlichkeit Gottes gewahrt, sondern diesen Glauben sich sogar zu jenem innigen und begeisterten Gottesgefühl erwärmt und verklärt hatte, welches die religiösen Schwärmer so tief an ihm ergriff und entzückte, bekannte sich nunmehr ohne Rückhalt auch zum Grund und zur Spitze aller pantheistischen Anschauung, zur Lehre von der Innenweltlichkeit und Unpersönlichkeit Gottes, zum unbedingten Einssein von Gott und Natur, zum alten Satz vom Ein und All, vom Ἓν καὶ πᾶν.

Am unumwundensten zeigt sich Herder's Spinozismus in dem merkwürdigen Briefwechsel, welchen Herder mit Jacobi führte, als dieser ihm seine auf Lessing bezüglichen Streitschriften gegen Moses Mendelssohn mitgetheilt hatte. Dieser Briefwechsel ist im zweiten Bande „Aus Herder's Nachlaß. Herausgegeben von H. Düntzer und F. G. v. Herder, 1857“, veröffentlicht.

Der Wortlaut gestattet kein Deuteln und Zweifeln.

Herder schreibt am 6. Februar 1784 an Jacobi: „Ich ergreife endlich eine Stunde, Ihnen nichts als ἓν καὶ πᾶν zu schreiben, das ich schon von Lessing's Hand in Gleim's Garten-

hause selbst las, aber noch nicht zu erklären wußte; in Lessing's Seele zu erklären nämlich, weil ich unmöglich denken konnte, daß Sie bei dem alten Anakreon so gräulich metaphysicirt hätten, denn seine gutherzige Jungfräulichkeit hat mir wahrscheinlich aus einer Art von Scham und Schonung von allen diesen Blasphemien nichts gesagt. Siebenmal würde ich sonst mein Ἓν καὶ πᾶν herunter=geschrieben haben, nachdem ich so unerwartet an Lessing einen Glaubensgenossen meines philosophischen Credo gefunden. Im Ernst, liebster Jacobi, seitdem ich in der Philosophie geräumt habe, bin ich immer und jedesmal neu die Wahrheit des Lessing'schen Satzes inne worden, daß eigentlich nur die Spinozistische Philosophie mit ihr selbst ganz eins sei. Nicht, als ob ich ihr völlig beipflichtete, denn auch Spinoza hat in alle dem, wie mich dünkt, unentwickelte Begriffe, wo Descartes ihm zu nahe stand, nach welchem er sich ganz gebildet hatte. Ich würde also auch mein System nie Spino=zismus nennen, denn die Samenkörner davon liegen in den ältesten aller aufgeklärten Nationen beinah reiner; nur ist Spinoza der Erste, der das Herz hatte, es nach unserer Weise in ein System zu combiniren, und dabei das Unglück hatte, grade die spitzesten Seiten und Winkel herauszukehren, wodurch er es bei Juden, Christen und Heiden discreditirte. Mendelssohn hat, dünkt mich, Recht, daß Bayle Spinoza's System mißverstanden; wenigstens hat er ihm durch plumpe Gleichnisse viel Schaden gethan. Und so bin ich der Meinung, daß seit Spinoza's Tod Niemand dem System des Ἓν καὶ πᾶν Ge=rechtigkeit verschafft habe. O, daß es Lessing nicht gethan hat..... Der böse Tod hat ihn übereilt!" Und in demselben Brief fährt Herder fort: „Das πρῶτον ψεῦδος, lieber Jacobi, in Ihrem und in aller Antispinozisten System ist das, daß Gott, als das große ens entium, die in allen Erscheinungen ewig wirkende Ursache ihres Wesens ein 0, ein abstracter Begriff sei, wie wir ihn uns formiren; das ist er aber nach Spinoza nicht, sondern das aller reellste thätigste Eins, das allein zu sich spricht: Ich bin, der ich bin, und werde in allen Veränderungen meiner Erscheinung sein, was ich sein werde..... Was ihr, lieben Leute, mit dem „außer der Welt existiren" wollt,

begreife ich nicht; existirt Gott nicht in der Welt, überall in der Welt, und zwar überall ungemessen, ganz und untheilbar,.... so existirt er nirgends. Außer der Welt ist kein Raum; der Raum wird nur, indem für uns eine Welt wird, als Abstraction einer Erscheinung. Eingeschränkte Personalität paßt auf das unendliche Wesen ebensowenig, da Person bei uns nur durch Einschränkung wird..... In Gott fällt dieser Wahn weg, er ist das höchste, lebendigste, thätigste Eins; nicht in allen Dingen, als ob diese etwas außer ihm wären, sondern durch alle Dinge, die nur als sinnliche Darstellungen für sinnliche Geschöpfe erscheinen."

Sodann am 20. December 1784: „Gott ist freilich außer Dir und wirkt zu, in und durch alle Geschöpfe (den extramundanen Gott kenne ich nicht), aber was soll Dir der Gott, wenn er nicht in Dir ist und Du sein Dasein auf unendlich innige Art fühlest und schmeckest und er sich selbst auch in Dir als in einem Organ seiner tausend Millionen Organe genießt. Du willst Gott in Menschengestalt, als einen Freund, der an Dich denkt. Bedenke, daß er alsdann auch menschlich d. h. eingeschränkt an Dich denken muß, und wenn er parteiisch für Dich ist, es gegen Andere sein wird. Sage also, warum ist er Dir in einer Menschengestalt nöthig? Er spricht zu Dir, er wirkt auf Dich aus allen edlen Menschengestalten, die seine Organe waren, und am meisten durch das Organ der Organe, das Herz der geistigen Schöpfung, seinen Eingeborenen. Aber auch durch ihn nur als Organ, insofern er wie ein sterblicher Mensch war; und auch in ihm die Gottheit zu genießen, mußt Du selbst Mensch Gottes d. h. es muß etwas in Dir sein, das seiner Natur theilhaftig werde. Du genießest also Gott nur immer nach Deinem innersten Selbst; und so ist er als Quelle und Wurzel des geistigsten, ewigen Daseins unveränderlich und unaustilgbar in Dir. Dies ist die Lehre Christus' und Moses', aller Apostel, Weisen und Propheten; nur nach verschiedenen Zeiten und nach dem Maß der Tiefe von der Erkenntniß und Genußkraft eines Jeden anders gesagt. Ist der Friede Gottes im Herzen eines einzelnen Wesens, dem er sich mittheilt, höher als alle Vernunft, wie unendlich höher muß er

über alle Denkkraft und die Bewegungen aller einzelnen Wesen in dem sein, der das Herz aller Herzen, der höchste Begriff aller einzelnen Vorstellungsweisen und der innigste Genuß aller Genußarten ist, die in ihm Quelle, Wurzel, Summe, Zweck und Mittelpunkt finden. Machst Du mir diesen innigsten, höchsten, Alles in Eins fassenden Begriff zum leeren Namen, so bist Du ein Atheus, nicht Spinoza; nach ihm ist er das Wesen der Wesen, Jehovah. . . . Ich muß Dir gestehen, mich macht diese Philosophie sehr glücklich. . . . Ich wünsche Dir ein Gleiches; denn sie ist die einzige, die alle Vorstellungsarten und Systeme vereinigt. Goethe hat, seitdem Du von hier fort bist, den Spinoza gelesen; und es ist mir ein großer Probierstein, daß er ihn ganz so verstanden, wie ich ihn verstehe. Du mußt auch zu uns herüber."

Und nachdem das Buch Jacobi's erschienen war, schrieb ihm Herder am 16. September 1785: „Dein Brief und Buch hat mich sehr gefreut. . . . Das Aergerniß des Spinozismus ist jetzt gegeben; laß sehen, wie Mendelssohn ihm steuert. Du bist bei dem allen ein wahrer orthodoxer Christ; denn du hast einen extramundanen Gott comme il faut, und Du hast Deine Seele gerettet. Auch hast Du mit Deinem Axiom „Spinozismus ist Atheismus" einen Pfahl vorgeschlagen, den umrennen mag, wer will; ich mische mich vor der Hand nicht darein und bleibe mit meinem „Spinoza, Shaftesbury und Leibniz" zu Hause. Wir waren gestern Abend bei Goethe und haben durch eine sehr glückliche Buchstabenschnitzerei aus Katechismus Atheismus herausgebracht, wenn man ein paar schwere Buchstabierlia wegnimmt; vor der Hand scheint es mir nicht vergönnt, aus Atheismus Katechismus rückwärts zu machen."

Zuletzt entschloß sich Herder doch, eine systematische Darstellung Spinoza's zu geben. Es geschah in der Schrift „Gott. Einige Gespräche", welche 1787 erschien.

Treu und urkundlich ist diese Darstellung Spinoza's nicht. Es heißt, Spinoza einen ihm völlig fremden Gedanken unterschieben, wenn Herder (Suphan 16, 446) an die Stelle des Spinoza'schen Begriffs der Ausdehnung oder der Materie unversehens den Begriff der organischen

Kräfte setzt und demgemäß die Gottheit als sich in unendlichen Kräften auf unendliche Weisen offenbarend, als die Urkraft und Allkraft, durch welche alle Kräfte bestehen und wirken, als thätiges Dasein bezeichnet. In dieser Beziehung waren Jacobi und Kant wohl berechtigt, Herder eine gewaltsame und ungehörige Verflechtung des Spinozismus mit dem Deismus vorzuwerfen. Allein die Hauptsache, der pantheistische Kern des Systems, bleibt durchaus unversehrt. Wie in seinen früheren Schriften und brieflichen Bekenntnissen, so ist auch hier Herder für Jeden, der zu lesen versteht, keinem der unerbittlichen Folgesätze dieser Anschauungsweise aus dem Wege gegangen. Hier wie dort Verneinung der Persönlichkeit und Außerweltlichkeit Gottes, Verneinung des freien Willens, Verneinung der persönlichen Fortdauer nach dem Tode. Sehr schön ist namentlich auch, was Herder, ganz in Uebereinstimmung mit Spinoza, gegen die von der Popularphilosophie des achtzehnten Jahrhunderts so warm gepflegte Teleologie, d. h. gegen die Ableitung der Dinge und ihrer Einrichtungen aus bewußten und willkürlichen Zwecken und Endabsichten Gottes, sagt. „Sobald der Sterbliche", heißt es S. 486, „von der inneren Nothwendigkeit, die durch sich selbst Güte ist, den Blick wegwendet und einzelne Absichten Gottes nach Convenienz errathen will, sinkt er unvermuthet in ein Meer erdichteter Endzwecke, die er bewundert oder vermuthet, bei welchen er aber den Grund der ganzen Erscheinung, die innere Natur der Sache nach unwandelbar ewigen Gesetzen zu erforschen leicht aufgiebt." Und weiter S. 490. „Der Naturweise, der von diesen Absichten vorerst hinwegsah und eben das verdeckte Gesetz aufsuchte, durch welches die Sterne in eigenen Kreisen gehen und nie ihr Lauf verirret, that gewiß mehr als der größte Absichtendichter thun konnte; er dachte dem Gedanken Gottes nach und fand ihn, nicht in einem Traum willkürlicher Convenienzen, sondern im Wesen der Dinge selbst, deren Verhältnisse er maß, wog und zählte. Jetzt erkennen wir das große Gesetz dieses Weltbaues, und unsere Bewunderung ist vernünftig, da sie sonst ewig und immerdar ein zwar frommes, aber leeres Staunen gewesen wäre .... noch dazu ein sehr

betrügliches Staunen . . . . Allen diesen Trüglichkeiten, zu welchen man den Namen Gottes mißbraucht, entgeht der bescheidene Naturforscher, der uns zwar nicht particulare Willensmeinungen aus der Kammer des göttlichen Raths verkündigt; aber die Beschaffenheit der Dinge selbst untersucht und auf die ihnen wesentlich-eingepflanzten Gesetze merket. Er sucht und findet, indem er die Absichten Gottes zu vergessen scheint, in jedem Gegenstand und Punkt der Schöpfung den ganzen Gott, d. h. in jedem Dinge eine ihm wesentliche Wahrheit, Harmonie und Schönheit, ohne welche es nicht wäre und sein könnte, auf welche also seine Existenz mit innerer, zwar einer vorübergehenden und bedingten, dennoch aber in ihrer Art ebenso wesentlichen Nothwendigkeit gegründet ist, als auf welcher unbedingt und ewig das Dasein Gottes ruht. Eben die Abhängigkeit der Dinge von Gott macht ihre Wesen zu nothwendigen Ebenbildern seiner Güte und Schönheit, wie sich diese nur in solcher und keiner andern Erscheinung offenbaren konnte. Ich wünschte, daß Spinoza ein Jahrhundert später geboren wäre, um von den Hypothesen des Descartes hören, im freieren, reineren Licht der mathematischen Naturlehre und einer wahreren Naturgeschichte zu philosophiren; welche andre Gestalt würde selbst seine abstracte Philosophie gewonnen haben! — —

Und ich wünschte, daß andre auf dem Wege tapfer fortgehen mögen, für welchen Spinoza in seiner Dämmerung die Bahn brach, nämlich: genaue reine Naturgesetze zu entwickeln, ohne sich um particulare Absichten Gottes dabei zu bekümmern. Wer mir die Naturgesetze zeigen könnte, wie nach innrer Nothwendigkeit aus Verbindung wirkender Kräfte in solchen und keinen andern Organen unsre Erscheinungen der sogenannt todten und lebendigen Schöpfung, Salze, Pflanzen, Thiere und Menschen erscheinen, wirken, leben, handeln, hätte die schönste Bewundrung, Liebe und Verehrung Gottes weit mehr befördert, als der mir aus der Kammer des göttlichen Raths predigt, daß wir die Füße zum Gehen, das Auge zum Sehen haben u. s.; an welchen geheimen Entdeckungen niemand je zweifelte."

Es wird nicht immer genügend beachtet, daß in dieser Schrift Herder's die Keime Schelling's liegen; und zwar grade in denjenigen Stellen am meisten, in welchen Herder, ohne daß er es wußte, selbstschöpferisch von dem urkundlichen Wortsinn Spinoza's abging.

Was Wunder, daß sich ob dieser kühnen That Herder's unter den Gläubigen viel lästerndes Geschrei erhob! Mit Jacobi, Lavater, Claudius und deren Kreisen hörte zunächst alle persönliche Verbindung auf, mit Hamann erkaltete sie. Herder war aber Mannes genug, sich durch diese und andere unliebsame Erfahrungen nicht beirren zu lassen. Wie Schiller am 8. August 1787 an Körner schrieb, Herder habe zu ihm geäußert, daß diese Schrift seine vollständige überzeugende Idee von Gott enthalte, und wie Schiller in einem anderen Briefe hinzufügt, Herder neige sich äußerst zum Materialismus, ja hänge von ganzem Herzen an diesem, so berichtet Jean Paul noch am 15. Mai 1799 an Jacobi, daß Herder bei seiner Ansicht Spinoza's beharre. Die zweite Auflage im Jahr 1800 tilgte zwar alle persönlichen Seitenblicke gegen die Gegner, in ihrem eigensten Gehalt aber blieb sie durchweg unverändert.

Herder's nächstes Streben war, diese seine neue philosophische Denkweise in die Betrachtung der Geschichte, der Religion und der Sittenlehre einzuführen.

In den Jahren 1784—1791 erschienen Herder's Ideen zur Geschichte der Menschheit.

Sie sind die Fortbildung und Vertiefung seiner früheren Schrift über Philosophie der Geschichte, als deren zweite Auflage die Vorrede sie ausdrücklich ankündigt. Die Betrachtung der geschichtlichen Thatsachen ist daher im Wesentlichen dieselbe geblieben. Auch hier dasselbe feine und lebendige Nachempfinden der individuellen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Völker und Zeitalter, das der unvergängliche Reiz und die geschichtliche Bedeutung jener genialen Jugendschrift war; und zwar um so geistvoller und anschaulicher, je mehr inzwischen durch umfassende Studien die einzelnen Geschichtsbilder an sinnlicher Fülle gewonnen haben. Halten sich die

Schilderungen des Orients wesentlich in den Grenzen, in welchen sich Herder's Schriften über die älteste Urkunde des Menschengeschlechts und über den Geist der hebräischen Poesie bewegten, und reichen die Schilderungen des griechischen und römischen Alterthums nicht wesentlich über die Anschauungen Winckelmann's und Montesquieu's hinaus, so ist auch hier wieder, ebenso wie in jenem ersten geschichtsphilosophischen Versuch Herder's, die Schilderung des Mittelalters in ihrer unbefangenen Mitte zwischen der im Aufklärungszeitalter üblichen einseitigen Verdammung und der durch die nachfolgenden Romantiker aufkommenden einseitigen Verherrlichung desselben, von sehr hervorragender Bedeutung, und Niemand wird den großen Einfluß verkennen können, den sie auf die gesammte Geschichtsauffassung geübt hat. Freilich liegen neben diesen hohen Vorzügen des bedeutenden Werks sehr bedenkliche Mängel, welche es erklären, warum dasselbe jetzt so sehr in seinem Ansehen gesunken ist. Es ist das Gebrechen und der innere Widerspruch aller sogenannten Geschichtsphilosophie wie aller sogenannten Naturphilosophie, daß sie in ihrem ungestümen Drängen nach den letzten und höchsten Gesetzen die Frucht pflücken will, ehe sie reif ist, und daher oft von oben herab aus ungerechtfertigten allgemeinen Begriffen willkürlich phantasirt und orakelt, wo der Ernst der Wissenschaft lediglich ein ruhiges Abwarten der Thatsachen, ein bedächtiges Vorgehen von unten herauf Stufe um Stufe gestattet; Herder's dreist vordringende Geistesart aber war am allerwenigsten geeignet, diese unvermeidlichen Klippen scharf in's Auge zu fassen und vorsichtig vor ihnen Halt zu machen. Diese leidige Vorschnelligkeit hat namentlich den ersten Theil, den naturwissenschaftlichen Unterbau, sehr verderblich beeinträchtigt. So deutlich auch die bekannte Recension Kant's die Spuren persönlicher Verstimmung und Gereiztheit an der Stirn trägt, jedenfalls hatte sie Recht, wenn sie rügte, daß Herder sich oft weit mehr durch gemuthmaßte als durch beobachtete Gesetze, mehr durch seine beflügelte Einbildungskraft als durch die behutsame Vernunft leiten lasse.

Vergleichen wir aber die philosophische Grundanschauung der

Philosophie der Geschichte aus dem Jahre 1774 und der Ideen zur Geschichte der Menschheit aus dem Jahre 1784, so ist der Gegensatz ein sehr augenfälliger und tief bedeutsamer. In der Wurzel sowohl wie in der Krone. Warum stellen die Ideen die astronomischen und geographischen Bedingungen und Verhältnisse der Erde, die Beschaffenheit des menschlichen Körpers und dessen Vorzüge vor der Thierwelt, die Abhängigkeit der geistigen Entwicklung von Boden und Klima, in so breiter Ausführlichkeit an die Spitze ihrer Betrachtung, und warum betonen sie auf diese Weise die Naturseite des Menschen mit einer Nachdrücklichkeit, die noch durchaus außerhalb des Gesichtskreises jener ersten Schrift lag? Es ist die inzwischen gewonnene Einsicht in die Naturnothwendigkeit und innere Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns. „Der Gott, den ich in der Geschichte suche", sagt Herder, „muß derselbe sein, der er in der Natur ist, denn der Mensch ist nur ein kleiner Theil des Ganzen, und seine Geschichte ist wie die Geschichte des Wurms mit dem Gewebe, das er bewohnt, innig verwebt; auch in ihr müssen also Naturgesetze gelten, die im Wesen der Sache liegen, und deren sich die Gottheit so wenig überheben mag, daß sie eben in ihnen, die sie selbst gegründet, sich in ihrer hohen Macht mit einer unwandelbaren weisen und gütigen Schönheit offenbart." Und warum dieses scharfe Betonen der Humanität als des letzten Endzwecks und der höchsten Blüthe der Menschennatur, so daß das Christenthum nur darum als die beste Religion gepriesen wird, weil es nach der Absicht des Stifters, der sich mit Vorliebe Menschensohn nannte, die Religion der ächtesten Humanität ist? Herder antwortet (Theil 3, S. 386 der ersten Ausgabe): „Der Zweck einer Sache, die nicht blos ein todtes Mittel ist, muß in ihr selbst liegen; wären wir dazu geschaffen, um, wie der Magnet sich nach Norden kehrt, einem Punkt der Vollkommenheit, der außer uns ist, und den wir nie erreichen könnten, mit ewig-vergeblicher Mühe nachzustreben, so würden wir als blinde Maschinen nicht nur uns, sondern selbst das Wesen bedauern dürfen, das uns zu einem Tantalischen Schicksal verdammte, indem es unser Geschlecht blos zu seiner schadenfrohen

ungöttlichen Augenweide schuf. Wollten wir auch zu seiner Entschuldigung sagen, daß durch diese leeren Bemühungen, die nie zum Ziele reichen, doch etwas Gutes befördert und unsere Natur in einer ewigen Regsamkeit erhalten würde: so bliebe es immer doch ein unvollkommenes, grausames Wesen, das diese Entschuldigung verdiente: denn in der Regsamkeit, die keinen Zweck erreicht, liegt kein Gutes, und es hätte uns, ohnmächtig oder boshaft, durch Vorhaltung eines solchen Traums von Absicht seiner selbst unwürdig getäuschet. Glücklicherweise aber wird dieser Wahn von der Natur der Dinge uns nicht gelehret. Betrachten wir die Menschheit, wie wir sie kennen, nach den Gesetzen, die in ihr liegen, so kennen wir nichts Höheres als Humanität im Menschen; denn selbst wie wir uns Engel oder Götter denken, denken wir sie uns als idealisirte, höhere Menschen. Zu diesem offenen Zweck ist unsere Natur organisirt, zu ihm sind unsere feineren Sinne und Triebe, unsere Vernunft und Freiheit, unsere zarte und dauernde Gesundheit, unsere Sprache, Kunst und Religion uns gegeben. Ueberall finden wir die Menschheit im Besitz und Gebrauch des Rechts, sich zu einer Art von Humanität zu bilden, je nachdem sie solche erkannte. Irrten die Menschen oder blieben sie auf halbem Wege einer ererbten Tradition stehen, so litten sie die Folgen ihres Irrthums und büßten ihre eigene Schuld. Die Gottheit hatte ihnen in nichts die Hände gebunden, als durch das, was sie waren, durch Zeit, Ort und die ihnen einwohnenden Kräfte; sie kam ihnen bei ihren Fehlern auch nirgends durch Wunder zu Hilfe, sondern ließ diese Fehler wirken, damit die Menschen solche selbst bessern lernten. So einfach dieses Naturgesetz ist, so würdig ist es Gottes, so zusammenstimmend und fruchtbar an Folgen für das Geschlecht der Menschen."

Herder, der Geistliche, bestrebte sich, das pantheistische Geheimniß seiner Geschichtsbetrachtung zu verbergen. In der Vorrede mahnt er sorgsam, Niemand solle sich daran stoßen, daß er zuweilen den Namen Natur personificirt gebraucht habe; er habe den hochheiligen Namen Gottes, den kein erkenntliches Geschöpf ohne die tiefste Erfurcht nennen sollte, durch einen öfteren Gebrauch nicht

mißbrauchen wollen. Und oft ist auch nach dem Vorgang von Lessing's Erziehung des Menschengeschlechts von bewußten Plänen und Zwecken des göttlichen Schöpfers und Leiters gesprochen, wo folgerichtig nur von den nothwendigen Wirkungen und Ergebnissen des in sich thätigen Lebens und Webens der Natur zu sprechen war. Nichtsdestoweniger war die Stellung der verschiedenen Parteien zu diesem Buch in Haß und Liebe sogleich klar und entschieden. Hamann rügte bitter, daß es nicht vom Himmel, sondern von der Naturwissenschaft beginne; und der Jacobi'sche und Lavater'sche Kreis überbot sich in den lästerlichsten Schmähungen. Goethe aber, der Gesinnungsgenosse, nannte es in seinen Briefen aus Italien ein Büchlein voll würdiger Gottesgedanken, das liebenswertheste Evangelium, und in einem anderen Briefe setzte er hinzu, daß es der Verfasser nie hätte schreiben können, ohne jenen Begriff von Gott zu haben, welcher in seinen Spinozistischen Gesprächen dargelegt sei; denn eben das Aechte, Große, Innerliche, was es habe, habe es in, aus und durch jenen Begriff von Gott und Welt.

In einer Reihe kleiner Abhandlungen, welche Herder in den Jahren 1796—1799 unter dem Namen „Christliche Schriften" herausgab, wendete er sich von seinem neuen Standpunkt aus an die Betrachtung des Christenthums selbst.

Wie nah berühren sich Lessing und Herder immer und überall! Obgleich Herder zunächst ganz unabhängig von Lessing zu seiner pantheistischen Denkweise gekommen war, und obgleich er sich in der Art seiner Taktik die vollste Selbständigkeit wahrte, sind Lessing und Herder doch auch hier wie im Ausgangspunkt, so im letzten Ziel durchaus übereinstimmend.

An Lessing konnten wir bemerken, daß er sich zum Befremden seiner Freunde eine Zeitlang zum Anwalt der alten Rechtgläubigkeit machte; wie Leibniz vor ihm und Hegel und die sogenannte speculative Theologie nach ihm, schmeichelte sich Lessing mit der Täuschung, er schlage nur Feuer aus dem Kiesel, d. h. er entbinde und entwickle nur die in der Kirchenlehre gebunden und unentwickelt liegenden Keime der Wahrheit zu ihrer naturgemäßen Blüthe, wenn

er die altüberlieferten und überall gangbaren Lehrmeinungen seinen eigenen, auf ganz anderem Boden gewachsenen Ideen und Ueberzeugungen möglichst anpasse. Dieses Verfahren, das nicht ein Auslegen, sondern ein Unterlegen, und darum in den meisten Fällen nur eine bewußte und unerlaubte Kriegslist ist, hat Herder jederzeit entschieden von sich gewiesen. In seiner Schrift „Von Gottes Sohn, der Welt Heiland" (Suphan 19, 286) sagt Herder von der altchristlichen Gnostik, sie „war die Weisheit einer fortgeschrittenen, neuen Zeit, die bei ihren von mehreren Seiten erweiterten Kenntnissen gleichwohl das Neue im Alten suchte, und es als tiefere Wissenschaft, als einen geheimen Sinn daraus zog, indem sie es hineinlegte; .... der Genius der Zeit hatte sich verändert, und da man nicht bemerkte oder nicht sagen wollte und durfte, daß er verändert sei, so lehrte man Gnosis, eine an unwesentliche Dinge gekettete, in alten Formen aufgehaltene Wahrheit." Und noch unverkennbarer ist der strafende Hinblick auf Leibniz und Lessing, wenn Herder in einer andern Schrift „Von Religion, Lehrmeinungen und Gebräuchen" (Suphan 20, 223) denselben Gedanken in folgender Weise erweitert: „Als die Rabbinen nach ihrer Art den heiligen Schriften einen Sinn unterlegten und durch die Kabbala ihren künftigen Messias, wie sie ihn wähnten, in Allem fanden, verloren sie nicht nur den ursprünglichen Sinn und die gesunde Ansicht ihrer Nationalschriftsteller, sondern sie entblödeten sich auch nicht, in Jener Namen das Albernste zu sagen, wie die Rabbinirte Religionsphilosophie, die Kabbala, zeigt. ... Als in den Zeiten der Hierarchie die Kirche sich anmaßte, den Stellen der Schrift einen Sinn unterzuschieben, der ihrer Convenienz geziemte, wohin gerieth die Auslegung? Welche ungeheure Barbarei, unwissend, geschmacklos, frech, verfolgend, führte sie ein! Als die Mystik sich erkühnte, Alles mystisch zu deuten, was fand sie nicht in den heiligen Schriften? .... Der Cartesianismus, Wolffianismus u. s. f. haben in Stellen, die für sie gehörten, dasselbe Spiel getrieben. ... Das Spiel ist oft gespielt; sollen wir es wiederholen? .... In Gerichten nennt man dies Kunststück mit dem unhöflichen Namen „verfälschen".

Dagegen stand Herder überall Lessing auf's innigste zur Seite, ja verstärkte und steigerte ihn, wo derselbe entschieden verneinend gegen die herrschende Kirchenlehre vorschritt und der begeisterte Verkündiger des neuen Evangeliums der Liebe und Duldung, des neuen Evangeliums der Humanität war. Gleich Lessing betonte auch Herder auf's schärfste den rein menschlichen Ursprung der biblischen Evangelien. Indem Herder in diese Untersuchungen den Begriff der Volksdichtung einführt, durch dessen folgerichtige Anwendung F. A. Wolf der Betrachtung Homer's einen so epochemachenden Umschwung gegeben hatte, bezeichnet er in den Abhandlungen „vom Erlöser der Menschen“ und „von Gottes Sohn, der Welt Heiland“, die Evangelisten ohne Bedenken als Rhapsoden der mündlichen Ueberlieferung und apostolischen Sage, der heiligen Epopöe, welche, ehe noch eines unserer Evangelien geschrieben wurde, als lebendiger Glaube der neuen Gemeinde längst vorhanden gewesen. Gleich Lessing bekämpfte auch Herder auf's schärfste die kirchliche Forderung, die Wunder und Weissagungen Christi als Kennzeichen und Beglaubigung der Wahrheit seiner Lehre und seiner göttlichen Sendung zu betrachten; die Wahrheit, sagt Herder (Suphan 19, 239), „muß sich selbst beweisen, oder alles Zusammentreffen alter Propheten, alle ehemals geschehenen Wunder sind für uns ungesagt, ungeschehen“. Ja, ein anderes Mal (Suphan 19, 53) meint Herder sogar, es sei nichts als Schwäche des Kopfs, Mangel an Unterricht, oder ein verborgner Hang zur Täuschung und Bevorzugen der Dämmerung vor dem Licht, jene Wundergaben der Kirche für ewig unentbehrlich halten zu wollen; was könne er durch ein Wunder lernen, das er nicht durch Vernunft und Schrift viel klarer lerne; vielmehr bitte seine Vernunft in der sechsten Bitte, bewahre mich Gott vor Wundern! Die mehrfachen Darstellungen der Thaten und Schicksale Jesu, welche Herder von diesem Standpunkte aus unternahm, haben wesentlich das Bestreben, das Wunderbare und Uebermenschliche in den natürlichen Gang und Zusammenhang der Dinge hereinzuziehen, sei es, daß die Wunder in altrationalistischer Weise natürlich, sei es, daß sie in tieferer Deutung symbolisch erklärt

werden. Es bleibe dahingestellt, ob es, wie man gesagt hat, blos Oberflächlichkeit und eine in seiner Geistesart liegende Schranke, oder ob es nicht vielmehr absichtliche, aus seiner äußeren Stellung entsprungene Bedächtigkeit und Zurückhaltung war, wenn Herder in diesen Wundererklärungen den Begriff der religiösen Mythenbildung, für welchen er doch schon in seinen Jugendschriften eine so sinnige Einsicht bekundet hatte, noch nicht in dem vollen Umfang wie seine kühneren Nachfolger einsetzte. Und gleich Lessing unterschied auch Herder auf's schärfste zwischen der christlichen Religion, wie sie ungewiß und vieldeutig die Kirchenlehre sei, und zwischen der Religion Christi, wie Christus als Mensch in höchster Vorbildlichkeit sie erkannte und übte und wie sie Jeder mit ihm gemein haben könne und solle. Der kirchliche Glaube war ihm nur Hülse, in der die Frucht erwuchs, nur Schale, die den Kern festhielt, war ihm, selbst mit dem feinsten Dogma übersponnen, blos ein historischer Glaube; das Christenthum aber war ihm nicht Lehre allein, sondern ein lebendig wirkendes Institut, nicht Schule, sondern thätige Gemeinde. Das Christenthum, fortgehend durch alle Zeiten und Nationen, war ihm eine über allen Nationalismus erhöhte Menschen- und Völkerreligion; nicht nur Religion also, sondern die einzige Religion der Menschheit, höchste Tendenz und Bestimmung der menschlichen Natur, Humanität. Aufgabe der fortschreitenden Arbeit der Bildung und Wissenschaft ist es, wie Herder in der Abhandlung „Von Religion, Lehrmeinungen und Gebräuchen“ (Suphan 20, 239) sich ausdrückt, die Dogmatik zur Dogmengeschichte umzuwandeln. Herrlich sagt Herder (S. 248): „Die Perle ist gefunden. Einen andern Grund kann Niemand legen, als der durch Christum gelegt ist. ... So wenig dies Evangelium eines äußeren Beweises bedarf, indem es sich selbst der strengste Beweis ist, so wenig kann es durch kirchliche oder andere Zweifel über den Haufen geworfen werden. Möge jene Geschichte geschehen sein, wie sie wolle, der Plan Gottes über das Menschengeschlecht geht unaufhaltbar fort und der Ruf dazu ist unauslöschlich in aller Menschen Herz geschrieben. Das Senfkorn ist gesäet, und die Kraft liegt in ihm, ein Baum zu werden für alle Nationen.

Jede Witterung, gute und böse, muß sein Wachsthum befördern .... (S. 252). In allen Weltbegebenheiten naht sein Reich, denn es ist das Geschäft der Vorsehung, es ist Zweck, Charakter, ja die Wurzel des Menschengeschlechts, dies Geschäft auszuführen. ... Trauet keiner Larve, das Reich Gottes ist inwendig in Euch."

Und ebenda heißt es: „Man hat die Frage aufgeworfen, ob ein Rechtschaffener ohne Religion sein könne? Ohne Lehrmeinungen wollte man sagen, sonst beantwortete sich die Frage von selbst. Aechte Religion kann ohne Rechtschaffenheit nicht sein, und innigste Rechtschaffenheit ist Religion, worin man sie auch erweise." Und am Schluß; „Ob bei dem so ungeheuren Antichristenthum, das in Lehrmeinungen, Gebräuchen und Formeln unser Christenthum deckt und die Sinne der Menschen Jahrhunderte lang verwildert hat, reine Christus-Religion je aufkommen werde? Wer wollte daran zweifeln? Sie heißt Gewissenhaftigkeit in allen menschlichen Pflichten, reine Menschengüte und Großmuth. Der Bosheit selbst unüberwindbar, der verachtenden Schmach unbezwinglich, ist sie auf Selbstverleugnung gebaut und wird in jeder Beziehung des Lebens nur durch diese befestigt. Die Gottseligkeit selbst ist zu ihr nur Mittel; aber das kräftigste Mittel, wie Christi Vorbild zeigt. ... Ob hierbei der Name Christi litaneimäßig genannt werde, ist dem Erhöhten gleichgiltig. Der groben Mißverständnisse des heuchlerischen Antichristenthums wegen haben sich viele am heiligsten Namen verekelt, so daß zu unsrer Zeit Stärke der Seele dazu gehört, dieser ungeheuren Mißbräuche wegen bisweilen nicht das ganze Gebäude von Grund auf neu zu wünschen. Wer Schlacken vom Golde zu unterscheiden vermag, wird sich indeß nicht irre machen lassen, und den Helden der Menschengüte, den stillesten Wohlthäter seines Geschlechts in seiner Art, d. i. schweigend und nachahmend ehren. Am Namen Christianer, der von den Griechen dem Christenvolk als einer Secte gegeben ward, liegt wenig; gehe dieser unter oder bleibe.

Wie nannte sich Christus? den Menschensohn, d. i. einen einfachen, reinen Menschen. Von Schlacken gereinigt, kann seine

Religion nichts Anderes als die Religion reiner Menschengüte, Menschenreligion heißen."

Aehnlich sagt der einundzwanzigste Brief Spinoza's: Nach dem Fleisch Christus zu kennen, sei zum Seelenheil nicht durchaus nöthig; anders aber verhalte es sich mit jenem ewigen Sohn Gottes, welcher die ewige göttliche Weisheit sei, und welcher in allen Dingen, besonders im menschlichen Geist und Gemüth und am ausgezeichnetsten in Jesus Christus sich verwirklicht und offenbart habe; denn ohne diese Weisheit könne Niemand zum Zustand der Seligkeit kommen, da sie allein lehre, was wahr und falsch, gut und böse sei.

Es ist die Religion der thätigen Erkenntniß und Liebe, welche schon Johann Staupitz im Zeitalter der Reformation die Einwohnung des heiligen Geistes nannte.

Der größte Theil von Herder's „Zerstreuten Blättern" (1785 bis 1797) und vor Allem die „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1793—97) stehen ganz und gar im Dienst dieser neuen Humanitätsreligion. Viele dieser Abhandlungen knüpfen unmittelbar an Lessing's Erziehung des Menschengeschlechts und an seine Freimaurergespräche an, viele greifen in die geschichtliche Betrachtung hervorragender Ereignisse und Persönlichkeiten; alle aber sind eins in der unwidersprechlichen Gewißheit, daß der Genius der Humanität die Lebensseele und der Antrieb alles menschlichen Denkens und Handelns, der Grund und das Ziel aller Geschichte sei, in allen wechselnden Gestalten und Geschlechtern, Völkern und Zeitaltern immer auf's neue sich verjüngend und immer reicher und kräftiger emporwachsend. Obwohl nicht frei von Breite und Weitschweifigkeit, an welcher fast alle späteren Schriften Herder's leiden, übten diese Abhandlungen mit ihrer reinen Gesinnung und überlegenen Einsicht mit ihrem milden Ernst und allgemeinfaßlichen Tiefsinn eine unermeßliche Wirkung.

Uebereinstimmend bezeugen alle Nachrichten, daß auch Herder's Predigten mit dieser Denkweise im innigsten Einklang waren. Schon am 21. März 1772 schrieb Herder selbst an seine Braut,

seine Predigten hätten so wenig Geistliches als seine Person; sie seien menschliche Empfindungen eines vollen Herzens, ohne allen Predigtwust und Zwang, und wie er selbst nichts Pastorales habe als vorn einen Kragen und hinten ein Mäntelchen, so diese hinten und vorn ein Vaterunser. So wenig liebte Herder die herkömmliche Anlehnung an biblische Textworte, daß ihm sogar Goethe bei Gelegenheit seiner Predigt über die Geburt des Erbprinzen Karl Friedrich seine Verwunderung darüber ausspricht, daß er von den Motiven, die uns die christliche Religion biete, keinen Gebrauch gemacht habe; und sei es auch nur wie mit der Melodie eines bekannten Chorals, der unter anderer Musik den besten Effect thue und durch allgemeine Reminiscenzen die ganze Gemeinde auf einen Punkt führe. Die erhaltenen Predigtentwürfe und Bußtagsankündigungen Herder's beweisen, wie sich diese weltliche Art von Jahr zu Jahr steigerte. Ueber eine während des ersten Jahres der Weimarer Amtsführung von Herder in Pyrmont gehaltene Predigt schreibt Sturz (Schriften, Bd. 2, S. 332), Herder's Predigt sei keine Andachtsübung, kein in drei Treffen getheilter Angriff auf die verstockten Sünder, auch keine kalte heidnische Sittenlehre, die Sokrates in der Bibel aufsuche und also Christum und die Bibel entbehren könne, sondern der vom Gott der Liebe verkündigte Glaube der Liebe. Und am 12. August 1787 schreibt Schiller an Körner, Herder's Predigt gleiche einem Discurs, den ein Mensch allein mit sich führe, äußerst plan, volksmäßig, natürlich; ein Satz aus der praktischen Philosophie auf gewisse Vorfälle des bürgerlichen Lebens angewendet, Lehren, die man eben so gut in einer Moschee als in einer christlichen Kirche erwarten könne, und einfach wie sein Inhalt sei auch sein Vortrag, keine Geberdensprache, kein Spiel der Stimme, ein ernster und nüchterner Ausdruck. Auch Herder's Gattin, obgleich sie in den von ihr verfaßten Lebenserinnerungen, sei es geflissentlich täuschend oder selbst getäuscht, die von den kirchlichen Lehrmeinungen abweichende Richtung Herder's möglichst zu mildern und zu beschönigen sucht, meint in einem Briefe vom 2. Mai 1804 (Von und an Herder, Bd. 3, S. 334), der Inhalt aller seiner Predigten

sei gewesen, die verlebten alten Lumpen und mißverstandenen Worte, die die göttlichste Religion umschleiern und ihr eben dadurch jetzt so sehr schaden, zu beseitigen und dafür den Geist um so lebendiger zu machen; nur durch die Wahrheit gewinne die Wahrheit, der göttliche Kern müsse für uns in lebendig frischen Blättern, Blüthen und Früchten aufgehen.

Leider aber wurde dieser klaffende Widerspruch zwischen seiner innersten Ueberzeugung und seiner äußeren amtlichen Stellung die Tragik seines Lebens.

Wie tief vergrämt und verbittert waren die letzten Lebensjahre dieses großen und edlen Menschen! Lesen wir die zahlreichen Briefwechsel der verschiedensten Persönlichkeiten jenes goldenen Zeitalters der deutschen Literatur, sehen wir die jähe Entfremdung Herder's von seinen ältesten Freunden, den steigenden Groll und Neid gegen Goethe und Schiller, gegen Kant und Fichte, gegen Jeden, der sich ihm nicht unbedingt fügt und unterordnet, so wird nur allzu unwiderleglich das Wort Goethe's bestätigt, daß zuletzt immer mehr und mehr ein mißwollender Widerspruchsgeist in Herder überhand nahm und seine unschätzbare einzige Liebensfähigkeit und Liebenswürdigkeit verdüsterte. Selbst ein so schwärmerischer Verehrer Herder's wie Jean Paul schreibt am 27. Juli 1800 an Fritz Jacobi: „Herder ist trübe über die Zeit, über Weimar, über sich und Alles."

Sicher ist die Qual eines anhaltenden Leber- und Unterleibsleidens, das von einer im Winter 1789 und 1790 überstandenen schweren Krankheit in ihm zurückgeblieben war, bei dieser unmuthsvollen Gemüthsstimmung in Anschlag zu bringen; er selbst nannte „dieses Leiden einen ehernen Reif, der um seine Lenden gelegt sei". Und gewiß ist, daß Herder, eine hochstrebende und selbst in seiner besten Zeit anspruchsvolle und herrschsüchtige Natur und überdies von Jugend auf durch frühen Ruhm und Beifall verwöhnt, bis in sein Mark getroffen wurde, als er seinen Namen durch Spätergekommene überstrahlt sah; „ein (zuletzt physisch) kränklicher Ehrgeiz, schreibt Jean Paul unmittelbar nach Herder's Tod am 30. Januar

1804 an Jacobi, war seine Schwäche". Allein der tiefste Grund seines furchtbaren Mißgeschicks war dennoch, daß, wie Herder selbst oft wehmuthsvoll ausrief, er in Wahrheit sein Leben verfehlt hatte.

Der ist beglückt, der sein darf, was er ist. Dieses Glück war Herder nicht zu Theil geworden. Er, der innerlich mit dem alten Kirchenglauben gebrochen hatte, war Geistlicher und Präsident der obersten Kirchenbehörde! Obgleich die Forderung der Rechtgläubigkeit in Weimar nicht an Herder herantrat, mußte das Widerspruchsvolle seiner Stellung von einem so gewissenhaften, ja zart empfindenden Mann doch je länger je mehr empfunden werden. Auch Herder's Umgebung hatte das Bewußtsein eines Mißverhältnisses zwischen seiner Natur und seiner amtlichen Stellung. Als Herder bei dem Herzog um Urlaub zu seiner italienischen Reise einkam, schrieb ihm (Herderalbum S. 25) der edle Fürst am 28. April 1788: „Schon lange wünschte ich eine gute annehmbare Gelegenheit, die Ihnen den Vortheil verschaffen könnte, Ihre Atmosphäre zu erfrischen, welche hinter dem hohen Schieferdache der Stadtkirche zusammengepreßt werden mag." Und am 6. März 1799 schreibt Jean Paul an Jacobi, man dürfe es mit dem vom Staat gebogenen und wundgeriebenen Herder nicht genau nehmen, er trage auf seinen zarten Zweigen die Consistorialwäsche; ach, welche Cedergipfel würde er treiben außerhalb der Kanzeldecke und Sessionsstube!

Am offensten aber hat Herder selbst die Tragik seines Herzens ausgesprochen. Es war ein Schmerzensschrei aus tiefster Brust, wenn Herder in „Tithon und Aurora" (Suphan 16, 111) sagte: „Der feinste Selbstmord findet nur bei den erlesensten Menschen statt. Menschen nämlich von äußerst zartem Gefühl haben ein Höchstes, wonach sie streben, eine Idee, an welcher sie mit unaussprechlicher Sehnsucht hangen, ein Ideal, auf welches sie mit unwiderstehlichem Triebe wirken; wird ihnen diese Idee genommen, wird dies schöne Bild vor ihren Augen zertrümmert, so ist das Herzblatt ihrer Pflanze gebrochen, der Rest steht mit unkräftigen welken Blättern da. Vielleicht gehen mehr Erstorbene dieser Art in unserer Gesellschaft umher, als man es anfangs glauben möchte, eben weil sie am meisten

ihren Kummer verbergen und das Gift ihres langsamen Todes als ein trauriges Geheimniß ihres Herzens auch ihren Freunden verhehlen.“ Zuweilen suchte sich Herder, wie aus Böttiger's Erzählung (a. a. O. Bd. 1, S. 131) erhellt, über seine Gewissensbedenken mit der dem alten Rationalismus entnommenen Ausflucht hinwegzudeuteln, daß, wenn man auch zweifle, daß die jetzt giltige Art des christlichen Lehrbegriffs für alle Zeitalter giltig und gleich brauchbar sei, man doch als Diener des Staats und der Kirche im Sinn und Namen des von Staat und Kirche eingeführten Lehrbegriffs lehren und wirken müsse. Doch war Herder viel zu grad und feinfühlend, als daß er auf die Dauer in dieser groben Sophisterei hätte Trost und Beruhigung finden können. Man höre folgende tief bedeutsame Aeußerung, welche Herder am 8. Januar 1797 gegen Böttiger (a. a. O., Bd. 1, S. 201) that: „Jeder Mensch sollte bei seinem Tod geschrieben hinterlassen, was er eigentlich immer für Possen oder Puppenspiel hielt, aber nie aus Furcht vor Verhältnissen laut dafür erklären durfte; wir Alle haben solche Lügen des Lebens um und an uns, und es müßte uns wohlthun, sie wenigstens dann auszuziehen, wenn wir den Todtenkittel anziehen.“ In welchem Sinn diese Aeußerung gemeint war, bezeugt die Antwort Böttiger's, daß der englische Bischof Hunt sich durch ein hinterlassenes Werk als vollendeten Skeptiker bekannt habe.

Scherzend hatten in froher Jugendzeit die Straßburger Freunde Herder wegen seiner prälatenhafter Tracht und wegen seiner Vorliebe für Swift den Dechanten genannt; jetzt hatte dieser scherzende Vergleich furchtbaren Ernst gewonnen. Beide große Schriftsteller, Swift und Herder, verzehrten sich in Gram über das Joch ihres geistlichen Standes, dem sie entwachsen waren und das sie doch nicht abzuschütteln vermochten; nur daß Herder stets mit äußerster Pflichttreue fortfuhr, jede menschlich-werthvolle praktische Wirkung, die sein Amt ihm eröffnete, in persönlicher Hingebung auszuüben und dadurch sich eine würdige Thätigkeit zu bewahren.

Herder's schriftstellerische Hauptarbeit in diesen letzten Jahren war eine sehr gehässige Polemik gegen Kant und dessen Schule. Im Jahr 1799 erschien die „Metakritik“, eine Kritik von Kant's Kritik der reinen Vernunft; im Jahr 1800 erschien die „Kalligone“, eine Kritik von Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft.

Man wird zugeben müssen, daß Herder's Angriffe nicht völlig der thatsächlichen Unterlage entbehrten. Wenn Kant's Anatomie des menschlichen Erkennens vermeintlich von einander unterschiedene und scharf gesonderte Erkenntnißkräfte angenommen hatte, ohne dieselben auf ihre Einheit zurückzuführen, und wenn Kant neben der Erkenntnißquelle der menschlichen Sinnenerfahrung die Begriffe von Raum und Zeit und die sogenannten Kategorien noch als sogenannte reine, von aller Sinnenerfahrung unabhängige und dieselbe umbildende Anschauungsformen behauptete, so war es Herder nicht zu verargen, wenn er an den Gedanken, welche er bereits 1778 in seiner Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele ausgesprochen, festhaltend, auf die Einsicht in die Untrennbarkeit und lebendige Zusammenwirkung der Erkenntnißkräfte drang und auch jene angeblich angeborenen reinen Anschauungsformen und Stammbegriffe als schlichte Erfahrungsbegriffe nachwies. Und wenn Fichte die große That Kant's, das menschliche Denken auf den festen Boden der Erfahrung zurückzurufen, sogleich in ihr Gegentheil verzerrte und, von aller sinnlichen Erfahrung absehend, alles menschliche Denken und Wissen rein und frei aus sich selbst herausspinnen, oder, wie der Schulausdruck lautet, a priori construiren wollte, so war es ferner Herder nicht zu verargen, wenn er gegen diesen „puren puten Scholasticismus“ die lebhafteste Einsprache erhob, zumal ihm seine amtlichen Beziehungen zu Jena vollauf Gelegenheit gaben, den gefährlichen Einfluß dieses schwindelnden Ikarusfluges auf die Denk- und Studienweise der studirenden Jugend in nächster Nähe zu beobachten und schwer zu empfinden. In harter Anklage spricht Herder in der Kalligone von Verderb junger Gemüther, von Verführung der jugendlichen Phantasie zu unnützen Künsten des Wortkrams,

von Disputirsucht und Rechthaberei, von stolzblindem Enthusiasmus für fremde Wortlarven, von ignoranter Verleidung alles reellen Wissens und Thuns, von unerträglicher Verachtung aller Guten und Großen, die vor uns gelebt haben; aber haben nicht auch wir in jenen Tagen, da man laut in die Welt schrie, seit Hegel habe die Philosophie aufgehört, Philosophie zu sein, denn sie sei jetzt Pansophie geworden, genau dieselben traurigen Erscheinungen der eitelsten Selbstüberhebung und der absprechendsten Verachtung aller ächten, an den Thatsachen der Erfahrung langsam, aber sicher fortschreitenden Wissenschaftlichkeit erlebt? Trotzalledem wird Keiner, der erfüllt ist von den geschichtlichen Großthaten Herder's, die Metakritik und die Kalligone ohne tiefstes Bedauern lesen können. Man muß es leider sagen, es war nichts als persönliche Rache für die Unbill, welche sich Herder durch Kant's ungünstige Beurtheilung seiner Ideen zur Philosophie der Geschichte angethan wähnte, daß er die Uebertreibungen und Verirrungen der Schüler dem Meister selbst in die Schuhe schob und sich sogar nicht scheute, mit Bezug auf Kant's Schrift über den Streit der Facultäten die Regierungen gegen denselben zu hetzen. Herder's Gattin berichtet (Von und an Herder, S. 345), Goethe habe bei dem Erscheinen der Metakritik gesagt, hätte er gewußt, daß Herder dieses Buch schrieb, knieend würde er ihn gebeten haben, es zu unterdrücken; Rosenkranz nennt in seiner Geschichte der Kant'schen Philosophie Herder einen belfernden Thersites.

Und Spuren derselben unseligen Verbitterung trägt auch die „Adrastea“. So sinnig und schön, so stoffreich und anregend ein großer Theil dieser Schilderungen und Beurtheilungen über Begebenheiten und Charaktere des achtzehnten Jahrhunderts ist, so hat Schiller doch leider Recht, wenn er in einem Briefe, welchen er am 20. März 1801 an Goethe schrieb, die Adrastea ein bitterböses Werk nennt, das die alte abgelebte Literatur besonders darum so emsig aufsuche, um die Gegenwart zu verleumden oder hämische Vergleichungen anzustellen. Der großartige Aufschwung, welchen die deutsche Bildung durch Kant und Goethe und Schiller

gewonnen hatte, ist für den Verfasser der Adrastea gar nicht vorhanden.

Es ist begreiflich und entschuldbar, wenn durch diese verwirrenden Eindrücke das hehre Bild Herder's in den Augen der nächsten Zeitgenossen verdunkelt wurde. Schiller meinte in jenem Briefe an Goethe, man möchte zuweilen in allem Ernst fragen, ob Einer, der sich jetzt so unendlich trivial, schwach und hohl zeige, wirklich jemals außerordentlich gewesen sein könne. Allein die geschichtliche Betrachtung steht auf einer höheren Warte. Wer mag im harten Winter vergessen, wie schön der Frühling und Sommer gewesen?

Glücklicherweise ist grade aus dieser trübsten Zeit Herder's ein Werk vorhanden, das Herder's Namen auch Solchen unvergeßlich macht, die seiner hohen wissenschaftlichen Bedeutung nicht zu folgen vermögen.

Im Jahr 1805 erschien aus Herder's dichterischem Nachlaß der herrliche Romanzenkranz des Cid, welchen er kurz vor seinem Tode, im Winter 1802 bis zum Frühling 1803, geschrieben hatte. Wir wissen jetzt durch Reinhold Köhler's treffliche Schrift, daß dieses Gedicht zum allergrößten Theil, d. h. mit Ausnahme von vierzehn Romanzen, nur die metrische Umdichtung einer französischen Prosabearbeitung ist, welche Herder der Bibliothèque universelle des Romans (Juliband 1783) entnahm. Aber nur um so bewunderungswürdiger ist es, wie glänzend die wirksamste Eigenthümlichkeit Herder's, seine feine Anempfindung und das Finden und Festhalten des treuen Localtons in allen Einzelheiten der dichterischen Nachbildung, sich auch hier wieder bethätigte. Keiner der anderen Dichter, welche sich um jene Zeit in gleichem Sinn an die Schätze der spanischen Literatur wendeten, hat etwas geschaffen, das so volksthümlich geworden wäre wie Herder's Cid.

Am 21. December 1803 starb Herder. Auf seinem Grabmal in der Stadtkirche zu Weimar liest man die von ihm selbst verfaßte Inschrift: „Licht, Liebe, Leben!“

Herder gehört nicht zu den klassischen Menschen im Stil Winckelmann's, Lessing's, Kant's, Goethe's und Schiller's; er ist

immer nur anregend, fast nirgends abschließend und ausgestaltend. Daher sind Herder's Schriften zum Theil veraltet. Dennoch ist Herder einer unserer wichtigsten und eingreifendsten Geistesheroen. So tief wirkte Herder auf seine Zeit nach allen Richtungen, daß die große Dichtung Goethe's und Schiller's, die sogenannte romantische Schule, die Philosophie Schelling's und Hegel's, ohne das Vorangehen Herder's gar nicht gedacht werden kann.

Zweites Kapitel.

Gerstenberg.

Gerstenberg ist an geschichtlicher Bedeutung mit Herder nicht entfernt vergleichbar. Nichtsdestoweniger ist auch er, wenn nicht ein Begründer, so doch ein Vorläufer der Sturm- und Drangperiode.

Auf Wesen und Gestaltung des Drama's war Herder in den Fragmenten und in den Kritischen Wäldern nicht eingegangen; seine Abhandlungen über Shakespeare fallen erst einige Jahre später. Die erste dramaturgische Kundgebung der neuen, von Lessing abweichenden Richtung waren Gerstenberg's Briefe über Shakespeare, die erste dramatische That dieser neuen Richtung war Gerstenberg's Ugolino.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg war am 3. Januar 1737 zu Tondern in Schleswig geboren. Er war schon früh als Schriftsteller aufgetreten, bis dahin aber immer nur anempfindend und nachahmend. Als Jenaer Student dichtete er Idyllen in der Weise Geßner's, und anakreontische Tändeleien in der Weise Gleim's; als dänischer Offizier, 1763 am Feldzug der Dänen gegen die Russen theilnehmend, dichtete er, abermals nach dem Vorbilde von Gleim's Grenadierliedern, Kriegslieder eines dänischen Grenadiers. In Verbindung mit Jacob Friedrich Schmidt, der später Prediger in Gotha wurde, gab er 1763 die „holsteinische Wochenschrift", „der Hypochondrist" heraus, die zwar sogar von Herder überschwenglich gepriesen wird, in Ton und Inhalt aber sich von den meisten anderen moralischen Wochenschriften nicht wesentlich unterscheidet. „Ariadne auf Naxos" war eine jener dramatischen Cantaten, die damals

überall beliebt waren und in Rousseau's Pygmalion ihre höchste Entfaltung fanden: in der Bearbeitung von Brandes und mit der Musik von Benda wanderte dies Monodrama über alle Bühnen. Seine eigenen selbständigen Wege fand Gerstenberg erst in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur", einer Zeitschrift, die im Jahr 1766 von ihm eröffnet wurde, und in den Dichtungen, welche aus den hier niedergelegten Ansichten hervorgingen.

Vom Druckort (Schleswig und Leipzig) pflegte man diese Zeitschrift meist die Schleswigschen Merkwürdigkeiten zu nennen. Gleich Herder's Fragmenten war auch sie eine Bekämpfung und zugleich eine Fortbildung der Literaturbriefe.

Es fehlte nicht an unmittelbaren einzelnen Ausfällen gegen dieselben; der zwölfte Brief, der nach ihrem Eingehen erschien, ist eine achtungsvolle, doch nicht von Sympathie zeugende Gedächtnißrede; das Wichtigste und das im tiefsten Grund Unterscheidende ist, daß auch Gerstenberg ebenso wie Herder sich mit aller Kraft gegen die Schranken der Reflexionsdichtung richtet und für die zwingende Macht und Fülle des Ursprünglichen und ächt Dichterischen ein scharfes und wachsames Auge hat. Besonders im zwanzigsten Brief, der den „täglich weiter um sich greifenden Kitzel" Ramlers, „sich durch die eigenmächtige Umarbeitung berühmter Poesieen einen Namen zu erwerben", mit schärfstem Witz geißelt, ist diese Grundanschauung innig und beredt ausgesprochen. Alles blos Witzige und Lehrhafte wird von dem Wesen ächter Poesie ausgeschlossen. „Ich glaube", sagt Gerstenberg, „daß man den Scheideweg, wo sich das dichterische Genie von dem schönen Geiste oder Belesprit trennt, noch nicht aufmerksam genug untersucht habe. Deutlicher, ich glaube, daß nur das Poesie sei, was das Werk des poetischen Genies ist, und alles Uebrige, so vortrefflich es auch in jeder Absicht sein möge, sich diesen Namen mit Unrecht anmaße." Freilich sei es schwer, fährt Gerstenberg fort, die Frage, was denn Genie sei, zu beantworten, zumal unsere Psychologie sich immer noch nur mit der Oberfläche der Seele beschäftige; aber wenigstens die Wirkung des Genies lasse sich beschreiben. „Der beständige Ton der Inspiration,

die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fictionen, die sich uns darstellen als wären wir Zuschauer und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben, diese Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieser überwältigende Strom der Begeisterung, der uns wider unseren Willen zwingt, an Allem gleichen Antheil zu nehmen, das ist die Wirkung des Genies! . . . Die Kraft, die ich in Bezug auf uns Trug oder Illusion nenne, diese Kraft, die Natur wie gegenwärtig in der Seele abzubilden, ist in Beziehung auf den Dichter diejenige entschiedene und hervorstechende Eigenschaft, die wir uns unter dem Namen des poetischen Genies auch da denken, wo wir uns von unseren Begriffen nicht immer Rechenschaft zu geben wissen. Sie kann weder durch Kunst noch durch Fleiß erreicht werden, sie ist einigen und zwar den wenigsten Geistern eigenthümlich, kurz, sie ist das Genie. Dies ist keine Definition, aber es ist Erfahrung, es ist Gefühl." Es ist bekannt, wie diese Anschauungsweise auch auf die letzten Schriften Klopstock's, mit welchem Gerstenberg in Kopenhagen aufs innigste verbunden war, befruchtend zurückwirkte.

Nach drei verschiedenen Richtungen suchten die Schleswiger Merkwürdigkeiten den Fortgang der deutschen Literatur in diesem Sinn zu leiten und zu beleben.

Die ersten Briefe, besonders der zweite, vierte und fünfte weisen bei Gelegenheit Spenser's auf Ariost. Es geschah auf Grund der mächtigen Einwirkung Meinhard's, dessen „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter" auch Lessing gebührend zu schätzen wußte. Die in den Jahren 1771 und 1772 erscheinenden „Briefe über den Werth einiger deutscher Dichter" von Mauvillon und Unzer stellten dasselbe Ziel auf, und schon erklangen in Wieland's kleineren Dichtungen die Töne, deren künstlerische Zusammenfassung und Vertiefung später der Oberon wurde. Ja, im zweiundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Brief wird bereits die Herrlichkeit Don Quixote's gepriesen. Doch verhallten grade diese Worte Gerstenberg's zunächst fast spurlos. Für solche spielende Heiterkeit war das junge Geschlecht zu unruhig und leidenschaftlich.

Nur Heinse wußte, welche Poesie in Ariost's muthwilliger Lebensfrische liege.

Macpherson's Ossian, gegen dessen Aechtheit Gerstenberg von Anbeginn mißtrauischer war als die meisten seiner Zeitgenossen, und die altenglische Balladensammlung Percy's führen auf das Wesen und die Vorzüge volksthümlicher Dichtung. Mit wärmster Begeisterung und mit sachkundigem Eifer sind der achte, elfte und zwölfte Brief darauf gerichtet, die altdänischen Volkslieder (Kiämpe-Viser), die Edda und die bis dahin nur wenig beachtete nordische Göttersage hervorzuziehen und jenen englischen Dichtungen an die Seite zu stellen.

Aus diesen Stimmungen entsprang Gerstenberg's „Gedicht eines Skalden“, das mit ergreifendem Schwung die Empfindungen eines aus dem Todesschlaf erwachenden alten nordischen Sängers schildert und diesen Sänger in der Sprachweise und in den Anschauungen der alten nordischen Mythologie sprechen läßt. Es ist ausdrücklich bezeugt (vergl. Jördens' Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten Bd. 6. S. 174), daß es dieses Gedicht war, welches die Bardendichtung Klopstock's und das gesammte Bardenwesen hervorrief. Gerstenberg aber ist nie eingegangen auf die kindischen Uebertreibungen der Nachahmer.

Jedoch das weitaus Bedeutendste und Wirksamste war der im vierzehnten bis achtzehnten Brief enthaltene „Versuch über Shakespeare's Werke und Genie“. Gerstenberg hat diese Abhandlung auch in den dritten Band seiner „Vermischten Schriften“ aufgenommen; leider sehr verändert.

Ausgehend von einer scharf tadelnden Beurtheilung der Wieland'schen Shakespeareübersetzung, brachte diese Abhandlung Betrachtungen über Shakespeare's Art und Kunst, wie sie, da Lessing's Dramaturgie damals noch nicht geschrieben war, in Deutschland bisher nicht gehört worden.

Es ist überaus fein und durchaus im Geist Lessing's, wenn Gerstenberg im fünfzehnten Brief durch die Zusammenstellung von Shakespeare's Othello und von Young's Tragödie „die Rache (The Revenge)“, die dem Othello nachgebildet ist, vor Allem die Kunst

Shakespeare's bis in die geheimsten Tiefen der Leidenschaft hinabzusteigen, lebendig vor Augen stellt. Bezeichnend setzt er hinzu: „Ich glaube aber zugleich, daß dies Talent nicht sein größtes noch vorragendes sei. Und eben dies ist es, was ich, wenn ich einen Commentar über Shakespeare's Genie schreiben sollte, am meisten bewundern würde, daß nämlich jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen kann, bei ihm mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt und in Ein großes Ganze zusammengewachsen sei. Er hat Alles, den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske; und das Sonderbarste ist, daß Niemand sagen kann, diesen hat er mehr und jenen weniger."

Und es ist überaus fein und durchaus im Geist Lessing's, wenn Gerstenberg im sechszehnten Brief den damals noch immer landläufigen Vorwurf, daß Shakespeare in seiner Sprache bald zu schwülstig übertrieben bald zu spielerisch spitzfindig sei, durch die einfache Bemerkung zurückweist, daß das Genie des Dichters eben kein höheres Lob gekannt habe, als „die Natur eines jeden Gegenstandes nach den kleinsten Unterscheidungszeichen zu treffen". Die Natürlichkeit Shakespeare's sei nicht blos Natur, sondern sogar schöne Natur, vorausgesetzt nämlich, daß man unter dieser schönen Natur nicht die sogenannte schöne Natur des geltenden französirten Geschmacks verstehe, die aus Furcht, ausschweifend oder arm zu scheinen, in goldenen Fesseln daherschreite, sondern vielmehr die zwangfreie Natur, welcher auch die Griechen in ihren Kunstschöpfungen gerecht geworden, und von welcher Shakespeare selbst einmal sage, über jener Kunst, die, wie es heiße, über die Natur hinaus erfinde, gebe es eine Kunst, die von der Natur selbst erfunden sei.

Trotz alledem liegt die folgenschwere Bedeutung dieser Abhandlung mehr noch in ihren Schiefheiten und Einseitigkeiten als in ihren Vorzügen. Hier ist der Ausgang aller jener mannichfachen Irrwege, welche wir im Drama der Sturm- und Drangperiode zu beklagen haben.

Weil die Verkennung und die schulmeisterliche Bekrittelung der Größe Shakespeare's hauptsächlich daher stammte, daß man für die Beurtheilung Shakespeare's immer nur den Maßstab der alten Dramatik hatte, wie diese von den französischen Kunstlehrern betrachtet zu werden pflegte, meinte Gerstenberg die Zulässigkeit dieses Vergleichs überhaupt ablehnen zu müssen. Das Drama Shakespeare's und das Drama der Alten seien nicht verschiedene Arten einer und derselben Gattung, sondern seien in ihrem tiefsten und innersten Wesen verschieden. Gerstenberg spricht diesen Grundgedanken seiner Abhandlung im vierzehnten Brief folgendermaßen aus: „Eine der vornehmsten Ursachen, warum Shakespeare selten, vielleicht niemals, aus dem rechten Gesichtspunkt beurtheilt worden, ist ohne Zweifel der übel angewandte Begriff, den wir vom Drama der Griechen haben. Die wesentlichste Hauptabsicht einer griechischen Tragödie war, wie Sie wissen, Leidenschaften zu erregen, einer griechischen Komödie, menschliche Handlungen von einer Seite zu zeigen, von der sie zum Lachen reizten.... Ist dies wahr, so werden Sie mir bald einräumen müssen, daß Shakespeare's Tragödien keine Tragödien, seine Komödien keine Komödien sind noch sein können. Ich verlange nichts mehr. Wie nun? Shakespearen die Erregung der Leidenschaften, die erste und wichtigste Eigenschaft eines Theaterscribenten streitig zu machen? Was bleibt ihm übrig? Der Mensch! Die Welt! Alles! Aber merken Sie Sich, daß ich ihm die Erregung der Leidenschaften nicht streitig mache, sondern sie nur einer höheren Absicht unterordne, welche ich durch die Zeichnung der Sitten, durch die sorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charaktere, durch das kühne und leicht entworfene Bild des idealischen und animalischen Lebens andeute. Weg mit der Classification des Dramas! Nennen Sie diese plays mit Wieland oder mit der Gottsched'schen Schule Haupt- und Staatsaktionen, mit den brittischen Kunstrichtern history, tragedy, tragicomedy, comedy, wie Sie wollen; ich nenne sie lebendige Bilder der sittlichen Natur.“ Gerstenberg stand nicht an, unerschrocken auszusprechen, was aus dieser Anschauung unumgänglich für die Betrachtung der Shake-

speare'schen Kompositionsweise folgte. Zwar sei es Unrecht, fährt Gerstenberg im achtzehnten Brief fort, immer nur von dem Gigantischen, von der Regellosigkeit und, wie er sich ausdrückt, von der bis zum Ekel verschrieenen Wildheit Shakespeare's zu sprechen, nicht blos Lear, Macbeth, Hamlet, Richard III, Romeo und Julie, Othello, sondern auch Richard II, Julius Cäsar, und Antonius und Cleopatra, ja selbst die sogenannten englischen Historien, die man durchaus nicht mit unseren plumpen Haupt- und Staatsaktionen auf gleiche Linie stellen dürfe, seien als ein „gewisses Ganzes" zu betrachten, „das Anfang, Mittel und Ende, Verhältniß, Absichten, contrastirte Charaktere und contrastirte Gruppen habe"; aber straffer dramatischer Plan im Sinn und nach Maßgabe der Alten, feste Einheit der Handlung sei nur in den lustigen Weibern von Windsor und in der Komödie der Irrungen.

Kein Kundiger konnte sich über die Tragweite dieser Ansichten täuschen. Es handelte sich um eine Lebensfrage der höchsten Art. Shakespeare als größten neueren Dramatiker preisen und seine Dramen doch auf den schwankenden und gestaltlosen Begriff ergreifender Seelengemälde herabdrücken, ohne feste einheitliche dramatische Handlung, das hieß, die unerschütterlichsten Grundfesten aller Dramatik erschüttern, das hieß, das Drama der Gegenwart in verderbliche Bahnen lenken.

Noch stand Lessing in vollster Kraft. Und Lessing hätte schweigen sollen? Er, der es in den Literaturbriefen als die eigenste Größe Shakespeare's gerühmt hatte, daß Shakespeare, so sonderbare und ihm eigene Wege er wähle. den Zweck der Tragödie fast immer, Corneille ihn fast niemals erreiche, daß Shakespeare in allem Wesentlichen, Corneille aber nur im Mechanischen dem Drama der Alten gleiche?

Lessing, wie alle großen Menschen fremde Verdienste gern anerkennend, war Gerstenberg freundlich gesinnt. Er kleidete seine Entgegnung in die mildeste Form. Aber wie es sich auf Gerstenberg bezieht, wenn er im fünfzehnten Stück der Dramaturgie sagt, man hätte von Wieland's Uebersetzungsfehlern kein solches Aufheben

7*

machen sollen, so bezieht es sich ebenfalls auf diese Abhandlung Gerstenberg's und auf eine Abhandlung Herder's im zweiten Stück des siebenten Bandes der Allgemeinen Deutschen Bibliothek, wenn er in der Schlußbetrachtung der Dramaturgie den jungen Dichtern auf's wärmste an's Herz legt, mit der Verwerfung der Gesetze der französischen Tragik nicht zugleich alle Gesetze der Tragik zu verwerfen. Geblendet von dem plötzlichen Strahle sei man jetzt gegen den Rand eines anderen Abgrundes geprallt. Man meine, daß sich auch ohne feste Gesetzmäßigkeit der Zweck der Tragödie erreichen lasse, ja daß diese Gesetzmäßigkeit wohl gar Schuld sei, wenn man diesen Zweck weniger erreiche; er seinerseits stehe nicht an, zu bekennen, — selbst auf die Gefahr hin, wie er ironisch hinzusetzt, in diesen erleuchteten Zeiten darüber ausgelacht zu werden —, daß er fest überzeugt sei und es unwidersprechlich beweisen zu können glaube, daß von der Richtschnur der Aristotelischen Dichtlehre sich die Tragödie keinen Schritt entfernen könne, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Für die ausschweifende Genialitätssucht des jungen Geschlechts, das jetzt in die Literatur trat, war die wuchtvolle Einrede Lessing's in den Wind gesprochen.

Unmittelbar nach jener Abhandlung, im Jahr 1767, dichtete Gerstenberg seine Tragödie Ugolino. Sie wurzelte ganz und gar in denselben Anschauungen, und war ganz geeignet, für sie Propaganda zu machen.

Es ist die Geschichte des entsetzlichen Hungertodes des Grafen Ugolino und seiner Söhne, nach der Erzählung Dante's im dreiunddreißigsten Gesang der Hölle. Auf Grund der Idee, die sich Gerstenberg von Shakespeare gebildet hatte, daß dessen Art und Kunst wesentlich dramatisches Seelengemälde, lebendiges Abbild der sinnlichen und geistigen Natur sei, setzte er alle seine Kraft und Kunst in die Aufgabe, das Kommen und Wachsen des Hungers und der brennenden Verzweiflung mit lebendigster Anschaulichkeit Schritt vor Schritt vor Augen zu stellen, scharf individualisirt und verschiedenartig abgestuft je nach der Empfindungs= und Alters=

verschiedenheit des Vaters und der jüngeren Söhne. Die Laokoons=gruppe, zurückübersetzt in den Stil der Tragödie!

Wenn Klopstock am 19. December 1767 an Gleim schreibt, daß er nicht fürchte, daß Gerstenberg's Ugolino die künstlerisch zu=lässigen Grenzen des Schrecklichen überschreite, so wird jetzt schwerlich Jemand dies Urtheil theilen. Bereits Lessing hat in einem Briefe an Gerstenberg vom 25. Februar 1768 die schweren Mängel zur Sprache gebracht, die in dieser Tragödie den künstlerischen Sinn beleidigen. Wir stehen durchaus im Gebiet des Gräßlichen; das Mitleid, das im Zuschauer erweckt werden soll, hört auf Mitleid zu sein, es wird eine folternd schmerzhafte Empfindung. Um so peini=gender, da die Leidenden unschuldig leiden, nur der grausamen Rachsucht des überlegenen Feindes unterliegend. Dante durfte diese Erzählung wagen, der Tragödiendichter durfte es nicht; der Unter=schied der Gattung macht hier Alles. Bei Dante hören wir die Geschichte als geschehen, in der Tragödie sehen wir sie als geschehend; es ist ganz etwas Anderes, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke, ob ich höre, dieses Elend überstand der Held, oder ob ich sehe, dieses soll er überstehen. Gleichwohl ist Gerstenberg's Ugolino ein Werk von höchst bedeutender schöpferischer Kraft, von ergreifender Plastik der Schilderung. Es ist wahrlich nicht blos besänftigende Schmeichelei, wenn Lessing in jenem Briefe trotz aller scharfen Hervorhebung des Grundgebrechens nur im Ton wärmster Bewunderung spricht. Denselben Tadel und dieselbe Bewunderung finden wir auch bei Herder, der diese Tragödie im elften Bande der Allgemeinen Deutschen Bibliothek zur Anzeige brachte. Und noch am 13. März 1801 sagt Schiller auf der Höhe seiner reifsten künstlerischen Durchbildung in einem Briefe an Goethe, daß Gersten=berg's Ugolino zwar kein Werk des guten Geschmacks sei, aber sehr schöne Motive, viel wahres Pathos und wirklich Genialisches habe.

Jetzt wird Gerstenberg's Ugolino nicht mehr gelesen; und doch ist der Name dieser Dichtung noch immer in Aller Gedächtniß. Diese Thatsache ist überaus bedeutsam. Es wird damit ausge=sprochen, daß diese Tragödie zwar künstlerisch nicht haltbar, daß sie

aber geschichtlich in dem Gang der deutschen Literatur ein unvergeßlicher Einschnitt ist.

Gerstenberg's Ugolino war die erste Dichtung jenes ungebundenen ungestümen dramatischen Stils, der fortan immer mehr und mehr in die Mode kam, und den die Stürmer und Dränger mit prahlerischer Selbstgefälligkeit Shakespearisiren nannten. Nicht in der Weise von Lessing's Emilia Galotti, die sich mit bewußter Gegensätzlichkeit dem neuen Stil Gerstenberg's scharf entgegenstellte, straffe gemessene Führung einer stetig fortschreitenden, folgerichtig einheitlichen dramatischen Handlung, sondern einzig und allein oft bis zur Roheit drastisch natürliche Ausmalung der fessellos hervorstürmenden menschlichen Leidenschaft.

Der Dichter war dreißig Jahre alt, als er mit dem Ugolino hervortrat. Seitdem verstummte er. Und dies in der bewegten gewaltigen Zeit, in welcher Lessing seine Emilia Galotti und seinen Nathan schrieb, und in welcher Goethe und die Stürmer und Dränger und Schiller mit ihren ersten Werken die gesammte deutsche Bildungswelt aufs tiefste erregten und erschütterten! Erst 1785 erschien wieder ein neues größeres Werk von Gerstenberg „Minona oder die Angelsachsen“; ein verunglücktes tragisches Melodrama, das höchst unerfreulich an Klopstock's Bardiete erinnert.

Es ist ein Räthsel, zu dessen Lösung uns der nöthige Einblick in die inneren Erlebnisse des Dichters fehlt, wie es kommen konnte, daß eine so bedeutende Schöpferkraft, von deren rüstiger Fortentwicklung selbst ein Herder das Außerordentlichste verheißen hatte, so früh ermattete.

Seit 1768 lebte Gerstenberg in ansehnlichen Verwaltungsämtern, doch von beständigen pekuniären Schwierigkeiten geplagt; zuerst in Kopenhagen, seit 1775 als dänischer Resident in Lübeck, seit 1784 in Eutin und, nach dem Tode seiner Frau, seit 1786 in Altona. Musik und das Studium der Kantischen Philosophie beschäftigten sein Alter. Im Jahr 1815 ließ er eine Auswahl aus seinen Werken als „Vermischte Schriften“ erscheinen. Er starb zu Altona am 1. November 1823, hochbetagt und allverehrt.

Drittes Kapitel.

Goethe.

Bis zur italienischen Reise.

---

1. Leipzig, Straßburg, Wetzlar.

Nicht ohne Behagen erzählt Goethe in Wahrheit und Dichtung, daß bei seiner Geburt der Stand der Gestirne günstig gewesen. Schon in Straßburg hatte er sich, wie aus den von A. Schöll herausgegebenen „Briefen und Aufsätzen“ zu ersehen ist, in eines seiner Studienhefte angemerkt, daß ein altes astronomisches Lehrgedicht den unter dem Zeichen der Venus Geborenen eine glückliche Schriftstellerlaufbahn verheiße.

Es muß etwas wahrhaft Dämonisches in der strahlenden Jugenderscheinung Goethe's gelegen haben. Von Anbeginn macht er überall, wo er auftritt, sogleich den Eindruck eines „ganz singularen Menschen“. Unter seinen Knabengespielen ist er immer der Erste. Jetzt, da wir durch erhaltene Briefe in sein Leipziger Leben einen genaueren Einblick haben als der eigene Bericht Goethe's gestattet, wissen wir, daß auch seine Leipziger Freunde schon seine künftige Größe ahnten. Jung-Stilling hat aus der Straßburger Zeit lebhaft geschildert, wie der lebensfrohe, liebenswürdig gutmüthige Jüngling, mit seinen frischen großen Augen und der prachtvollen Stirn und dem schönen Wuchs, einem Gott gleich den unwiderstehlichsten Zauber übte und in seinem gesellschaftlichen Kreise unbestritten die Regierung führte, obgleich er sie niemals suchte. Kestner, der Albert im Werther, kann in seinem Wetzlarer Tagebuch aus

der Zeit der ersten Bekanntschaft mit Goethe nicht müde werden, sich über die überraschenden Eigenthümlichkeiten des dreiundzwanzigjährigen jungen Mannes Rechenschaft abzulegen; zuletzt bricht er mit den Worten ab: „Ich wollte ihn schildern, aber es würde zu weitläufig werden, denn es läßt sich gar viel von ihm sagen; er ist mit einem Wort ein sehr merkwürdiger Mensch; ich würde nicht fertig werden, wenn ich ihn ganz schildern wollte.“ Und mit jedem Jahr wächst die Bewunderung Aller, die das Glück haben, in seine Nähe zu treten. Am 13. September 1774 schreibt Wilhelm Heinse an Gleim: „Goethe war bei uns, ein schöner Junge von fünfundzwanzig Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke ist, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln; ich kenne keinen Menschen in der ganzen gelehrten Geschichte, der in solcher Jugend so rund und voll von eigenem Genie gewesen wäre wie er; da ist kein Widerstand, er reißt Alles mit sich fort.“ Und Jacobi (Auserles. Briefwechsel, Bd. 1, S. 179) schreibt an Sophie La Roche: „Goethe ist nach Heinse's Ausdruck Genie vom Scheitel bis zur Fußsohle; ein Besessener füge ich hinzu, dem fast in keinem Fall gestattet ist, willkürlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu sein, um es im höchsten Grad lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders denken und handeln solle als er wirklich denkt und handelt. Hiermit will ich nicht andeuten, daß keine Veränderung zum Schöneren und Besseren in ihm möglich sei; aber nicht anders ist sie ihm möglich als so wie die Blume sich entfaltet, wie die Saat reift, wie der Baum in die Höhe wächst und sich krönt.“ Auf Goethe geht es, wenn Klinger in seinem Trauerspiel „Das leidende Weib“ eine der handelnden Personen sagen läßt: „Ein wunderbarer Mensch, der Doctor! der Erste von den Menschen, die ich je gesehen, der alleinige, mit dem ich sein kann. Der trägt Sachen in seinem Busen! Die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war!“ Selbst Wieland, den der junge Dichter durch seine humoristische Satire „Götter, Helden und Wieland“ in jugendlichem Uebermuth herausgefordert und tief verletzt hatte, war, wie sein eigener Ausdruck

lautet, nach der ersten persönlichen Berührung mit Goethe so voll von ihm wie ein Thautropfen von der Morgensonne; er nennt ihn einen Zauberer, einen schönen Hexenmeister mit schwarzem Augenpaar und Götterblick; nie habe in Gottes Welt sich ein Menschensohn gezeigt, der alle Güte und alle Gewalt der Menschheit so in sich vereinige, so mächtig alle Natur umfasse, so tief sich in jedes Wesen grabe und doch so innig im Ganzen lebe.

Von Kindheit auf war der Grundzug seines Wesens unbeirrbar in ihm ausgesprochen. Wie Goethe in seinem Alter eine volle und in sich abgeschlossene Persönlichkeit vorzugsweise eine Natur zu nennen liebte, so geht auch bereits durch das vielthätige, oft scheinbar ziellos umherschweifende Lernen und Treiben des Knaben der dunkle, aber nichtsdestoweniger sich des rechten Weges bewußte Drang, den vollen und ganzen Menschen in sich herauszubilden und dieses freie Menschenthum unbedingt und rückhaltslos auf die ungestörte Gesundheit und Entfaltung der reinen Natur zu stellen. Und wie Goethe sein ganzes reiches Leben hindurch die Gewohnheit und das unabweisbare Bedürfniß hatte, Alles, was seine tiefe und leicht erregliche Seele erfreute, quälte und beschäftigte, zu eigener Selbstbefreiung in die verklärende Höhe dichterischer Gestaltung emporzuheben, so daß er eben dadurch der Dichter des tiefsten Seelenlebens reiner und gebildeter Menschlichkeit wurde wie kein anderer Dichter vor ihm und nach ihm, so wandelten sich auch bereits dem Knaben alle Erlebnisse und Anlässe, ja selbst die alltäglichsten Schulübungen, unwillkürlich in kleine Gedichte, Romane und Dramen, und kein Glück erschien ihm lockender und wünschenswerther als der Lorbeerkranz, der den Dichter zu zieren geflochten ist.

Schon die Dichtungen der Leipziger Studentenjahre sind daher von entschiedener Bedeutung und Eigenthümlichkeit. Nur in den Oden an Behrisch und in der Ode an Zachariä hört man noch die alte Weise Klopstock's und Ramler's; dagegen sind die zwanzig Gedichte, welche im October 1769 unter dem Titel „Neue Lieder, in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf" ohne den Namen des jungen Dichters erschienen, wenngleich ihnen die Tiefe

leidenschaftlicher Empfindung noch mangelt, doch bereits so durchaus im Ton ächtester goethischer Lyrik gehalten, so innig, so leicht und natürlich, daß sie später fast alle, nur mit geringen Veränderungen, in die Gedichtsammlung aufgenommen wurden; ja einige derselben, wie insbesondere die Brautnacht, die Freude, Wechsel, sind von den besten Gedichten der besten Zeit ununterscheidbar. Und dasselbe hervorstechende Streben nach lebendiger Naturwahrheit liegt auch in den beiden gleichzeitigen kleinen Lustspielen, so gezirkelt und förmlich sie noch im zopfigen Alexandrinerschritt einherschreiten. In der „Laune des Verliebten“ die bebänderten Buben und Mädchen des französischen Schäferspiels, wie dieselben namentlich durch Gellert auch auf der deutschen Bühne siegreichen Eingang gefunden; aber unvergleichlich anmuthsvoller und mit dem frischen herzgewinnenden Hauch selbsterlebter Empfindung. In den „Mitschuldigen“ noch ein sehr dilettantisches Hinübergreifen in criminalistische Motive, welche ganz und gar aus dem Kreise reiner Komik heraustreten; aber ein scharf ausgesprochener Sinn für Raschheit der Handlung und für drastischen, oft sogar possenhaften Situationenwitz. Zumal gilt dies von der ersten ursprünglichen Niederschrift, welche als Ganzes bisher ungedruckt ist, sich aber von Goethe's eigener Hand geschrieben durch glücklichen Zufall erhalten hat und sich jetzt im Besitz der Frau Regierungsrath Wenzel in Dresden befindet. Es ist ein einaktiges Lustspiel von vierzehn Auftritten. In den kritischen Apparat der neuen Weimarischen Ausgabe sind die Abweichungen von der späteren Bearbeitung, unter die Varianten aufgelöst, abgedruckt. Eine zweite Bearbeitung, im Jahr 1769 ebenfalls von Goethe's eigener Hand geschrieben, die aus dem Nachlaß Friderikens von Sesenheim stammt und mit den unschätzbaren Schätzen Salomon Hirzel's auf die Leipziger Universitätsbibliothek gekommen ist, ist jene Bearbeitung, von welcher Goethe im achten Buch von Dichtung und Wahrheit berichtet, daß sie ihn nach seiner Rückkehr aus Leipzig in Frankfurt beschäftigte. An Schwankhaftigkeit und dramatischer Bewegtheit steht diese zweite Bearbeitung hinter der ersten weit zurück; aber sie ist klarer und feiner in der Motivirung der Exposition, reiner und gehobener

in der Sprache, sorgsamer in der Verwerfung des Schlüpfrigen und Verfänglichen. In dieser Form ist das kleine Stück in den siebziger Jahren oft auf dem Liebhabertheater in Weimar gespielt worden; Goethe spielte wiederholt die Rolle des Alcest. Die jetzt vorliegende Fassung enthält vielfache Veränderungen; sie beruht auf der mit Herder's Beirath 1787 veranstalteten Ausgabe.

Es eröffnet einen tiefen Blick in den ringenden Naturdrang, welcher schon in diesen ersten Anfängen so bemerkbar hindurchbrach, wenn Goethe am 13. Februar 1769 an Friderike Oeser schreibt: „Wie möchte ich ein paar hübsche Abende bei Ihrem lieben Vater sein; ich hätte ihm gar viel zu sagen! Meine gegenwärtige Lebensart ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Zirkel, Papier, Feder und Dinte, und zwei Bücher, mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Wege komme ich in Erkenntniß der Wahrheit oft so weit und weiter als Andere mit ihrer Bibliothekarwissenschaft. Ein großer Gelehrter ist selten ein großer Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur; und es ist doch nichts wahr als was einfältig ist." Jedoch die entscheidende Wendung in Goethe's Leben und Dichten fällt erst in die gewaltigen Eindrücke und Bildungskämpfe seines Straßburger Aufenthalts.

Am 2. April 1770 kam Goethe in Straßburg an, Ende August 1771 verließ er es. Diese kurze Spanne Zeit war für ihn die Zeit der tiefsten inneren Revolutionen. Die Liebe zu Friderike Brion, der lieblichen Pfarrerstochter von Sesenheim, tiefer als die ersten Liebeleien, denen sich der Knabe und Jüngling bereits in Frankfurt und Leipzig erschlossen hatte, stimmte sein ganzes Wesen empfänglicher und gefühlsinniger. Alles, was das stürmende junge Geschlecht dieses denkwürdigen Zeitalters durchwogte und durchzitterte, durchwogte und durchzitterte auch ihn; nur tiefer und selbstschöpferischer. Seine drängende Werdelust und sein dunkel gährendes Verlangen nach voller Entfaltung reiner Menschennatur erhielt festen Halt und große Ziele.

Besonders Herder wurde hier für ihn vom bedeutendsten Einfluß.

Goethe würde zwar auch ohne dieses zufällige Zusammentreffen mit Herder seinen Weg gefunden haben, aber schwerlich so schnell und so sicher.

Herder vollendete in Goethe den Bruch mit den Ueberlieferungen der alten Schule. Er befreite ihn von den letzten Fesseln der französirenden Bildung. Er zerriß den Vorhang, der dem vertrauenden Jüngling noch die Armuth der bisherigen deutschen Literatur bedeckte. Und hatte der allzeit reimfertige Jüngling gehofft und gewähnt, schon selbst etwas gelten zu können, so lernte er jetzt höhere Forderungen an sich stellen und suchte sich zu männlicherem Streben emporzuraffen. Zu gleicher Zeit aber wies ihn Herder auf den herrlichen breiten Weg, den er selbst zu durchwandern geneigt war, machte ihn aufmerksam auf seine Lieblingsschriftsteller und richtete ihn kräftiger auf als er ihn gebeugt hatte. Vor den Augen des staunenden Jünglings öffneten sich jene großen gewaltigen Anschauungen über Wesen und Geschichte ächter Volkspoesie, welche Herder so eben wieder neu entdeckt hatte und welche mit der Freude frischer Entdeckerlust seine ganze Seele erfüllten und durchdrangen. Die Bibel, in deren tiefer Poesie Goethe schon als Knabe mit stillem Entzücken gelebt und gewebt hatte, erschloß sich ihm in neuer Pracht und Eindringlichkeit. Die Ueberreste altnordischer Dichtung erregten seine Phantasie. Die Uebersetzungen aus Ossian, welche später dem Werther beigegeben wurden, gehören urkundlich dieser Zeit an. Die Streifereien im Elsaß wurden, wie Goethe an Herder schreibt, emsig benützt, um Volkslieder mit den alten Melodien, wie sie Gott erschaffen, aus den Kehlen der ältesten Mütterchen aufzuhaschen, und er trug sie, wie er in jenem Briefe hinzusetzt, als einen Schatz an seinem Herzen, so daß alle Mädchen, die Gnade vor seinen Augen finden wollten, die liebliche Friderike von Sesenheim vor Allen, sie lernen und singen mußten. Um Homer ganz genießen zu können, lernte er wieder auf's eifrigste Griechisch; es ist ein unvergleichliches Zeugniß, wenn Herder 1772 an Merck (Erste Sammlung, 1835, S. 44) schrieb: „Goethe fing Homer in Straßburg zu lesen an und alle Helden wurden bei ihm schön, groß und

frei; er steht mir allemal vor Augen, wenn ich an eine so recht ehrliche Stelle komme, da der Altvater über seine Leyer sieht und in seinen ansehnlichen Bart lächelt." Shakespeare, den er schon in Leipzig durch Dodd's Beauties of Shakespeare kennen gelernt hatte, wurde erst jetzt in ihm wahrhaft lebendig, in Wieland's Uebersetzung und in der Urschrift, stückweise und im Ganzen, dergestalt, daß wie man bibelfeste Männer hat, er und seine Gesellen sich nach und nach in Shakespeare befestigten, ihn in ihren Gesprächen nachbildeten, an seinen Wortspielen die größte Freude hatten und in muthwilligen Erfindungen derselben Art mit ihm wetteiferten. Und derselbe Umschwung auch in Goethe's Ansichten über bildende Kunst. So lange Goethe in Leipzig noch in den nachklingenden Einwirkungen des Gottschedianismus gefangen war, so lange stand er auch unter der Macht der Geschmackslehre Oeser's, obgleich diese so wenig seinem eigensten Wesen entsprach, daß er sich bei seinem ersten Dresdener Galeriebesuch in instinctivem Widerspruch vornehmlich an die Niederländer und einige spätere naturalistisch genrebildliche Italiener hielt; hier in Straßburg versenkte er sich so innig und mit so feinfühlendem Verständniß in das Wunderwerk des Straßburger Münster, daß, ohne je einen Plan desselben gesehen zu haben, er zur Ueberraschung der Kenner genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der ursprünglichen Absicht zurückgeblieben. Unter allen Menschen des achtzehnten Jahrhunderts war Goethe wieder der Erste, welcher die lang verachtete Herrlichkeit der gothischen Baukunst empfand und erfaßte.

Genaue Einsicht in die Kunstanschauungen Goethe's in dieser Zeit giebt uns eine Rede über Shakespeare, welche er kurz nach seiner Rückkehr in's Vaterhaus in Frankfurt am Main verfaßte und dort am 14. October 1771 bei einer von ihm veranstalteten Shakespearefeier vortrug, und die Abhandlung von deutscher Baukunst, deren Entwurf ebenfalls in diese Zeit fällt und welche im November 1772 zunächst als fliegendes Blatt erschien.

Die Hauptsätze dieser Shakespearerede lauten: „Die erste Seite, die ich in Shakespeare las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen,

und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt. Ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, Alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernt ich sehen, und Dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe. Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herren der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch drinnen sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Thürme zusammenzuschlagen. Das griechische Theater, das die Franzosen zum Muster nahmen, war nach innerer und äußerer Beschaffenheit so, daß eher ein Marquis den Alcibiades nachahmen könnte als es Corneillen dem Sophokles zu folgen möglich wäre.... Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer! Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst; wie das so regelmäßig zugeht und daß sie einander ähnlich sind wie Schuhe und auch langweilig mitunter, besonders in genere im vierten Act, das wissen die Herren leider aus Erfahrung und ich sage nichts davon.... Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an den unsichtbaren Fäden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane; aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigenthümliche unseres Ich, die prätendirte Freiheit unseres Wollens mit dem nothwendigem Gang des Ganzen zusammenstößt. Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland, haben sich bei dieser Gelegenheit wie bei mehreren wenig Ehre gemacht. Voltaire,

der von jeher Profession machte, alle Majestäten zu lästern, hat sich auch hier als ein ächter Thersit bewiesen; wäre ich Ulysses, er sollte seinen Rücken unter meinem Scepter verzerren. Die meisten von diesen Herren stoßen auch besonders an seinen Charakteren an. Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeare's Menschen! Da hab ich sie alle überm Hals. Laßt mir Luft, daß ich reden kann! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in colossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus Allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urtheilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf Alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an Anderen sehen? Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke: das hätte ich anders gemacht; hintendrein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romanengrillen aufgetrieben. Und nun zum Schluß, ob ich gleich noch nicht angefangen habe. Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare; das, was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt; aber wir verzärtelten unerfahrenen Menschen schreien bei jeder fremden Heuschreck, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen! — Auf meine Herren! Trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug sind zu ruhen, und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrthen und Lorbeergebüschen verschlendern und vergähnen."

Und was ist der Grundgedanke jener begeisterten kleinen Denk-

schrift auf Erwin von Steinbach, welche Goethe selbst einmal ein Blatt verhüllter Innigkeit nannte, welche sich aber leider in unreifer Nachahmung in die dunkle und abspringende Schreibweise Hamann's und der ersten Schriften Herder's hineinzwängte und darum meist viel weniger beachtet wird als ihr tiefer, bis in die Erörterung der höchsten Kunstfragen genial vordringender Inhalt verdient? Diese dithyrambischen Herzensergießungen haben wesentlich dazu beigetragen, den verschwundenen Sinn für die gothische Baukunst, welche bis dahin in der ganzen gebildeten Welt als das Aeußerste barbarischen Ungeschmacks galt, wieder zu wecken. „Wie in Werken der ewigen Natur", ruft der begeisterte Jüngling aus, „bis aufs geringste Zäserchen alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen! Wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich nicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles und doch für die Ewigkeit!" „Hüte Dich, den Namen Deines edelsten Künstlers zu entheiligen und eile herbei, daß Du schauest sein treffliches Werk! Macht er Dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab Dich wohl, laß einspannen und so weiter nach Paris!" Und mit der Herrlichkeit der gothischen Baukunst wird zugleich auch wieder die Herrlichkeit der alten deutschen Malerei in ihr Recht eingesetzt. „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamiren; sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!" Weg also mit aller Kunstlehre, die für die Anerkennung solcher Ursprünglichkeit keinen Raum hat! „Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei Dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt Deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr.... Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre und große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine

bildende Natur, die gleich sich thätig erweist, wenn seine Existenz gesichert ist.... So modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten und hohen Farben seine Cocos, seine Federn, und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen des Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes." Und der geniale Jüngling weiß es, in welch scharfen Gegensatz er zu den gefeiertsten Kunstlehrern der Zeit, zu Winckelmann, Mengs, Ludwig von Hagedorn und Lessing, welche insgesammt das Haften an der vermeintlichen Unwandelbarkeit und Allgemeinverbindlichkeit des antiken Kunstideals zur ausschließlichen Norm machten, mit diesen Anschauungen getreten ist. „Ihr selbst, treffliche Menschen", ruft er aus, „denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward und nunmehr herabtretet, zu verkünden Eure Seligkeit, Ihr schadet dem Genius; er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden; seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirgs auseilt auf Raub."

Es ist, als hörten wir überall das bedeutende Wort, welches

Goethe im Götz sagt: „Was macht den Dichter? Ein warmes, ganz von Einer Empfindung volles Herz!“ Und kurz nachher schrieb Goethe in seiner Abhandlung über Falconet: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.“ Jedes Kunstwerk muß aus seiner eigenen individuellen Keimkraft hervorgetrieben sein.

Aber so lebhaft und innig der aufstrebende junge Dichter insbesondere mit diesen nächsten künstlerischen Anliegen erfüllt und beschäftigt war, seine Natur war zu tief und zu allseitig, als daß er nicht schon damals gefühlt und erkannt hätte, was er in seinem Greisenalter aus reichster Erfahrung als ernste Mahnung aussprach, daß die Muse das Leben zwar gern begleite, aber es keineswegs zu leiten verstehe. Noch eindringlicher als die Andeutungen Goethe's in Wahrheit und Dichtung belegen die von A. Schöll 1857 veröffentlichten Studienhefte der Straßburger Zeit, wie vielthätig und schrankenlos sein drängender Bildungseifer schon damals in den verschiedenartigsten Gebieten des menschlichen Wissens umherschweifte und mit wie weit umgreifendem Blick er Alles zu erfassen suchte, was dazu dienen konnte, ihn innerlich zu fördern und ihm über die bangen Räthsel des Lebens, welche sich seinem regen Denken und Empfinden überall und unablässig aufdrängten, Erleuchtung und Versöhnung zu bringen.

Schon jetzt wurden die Naturwissenschaften von ihm mit regster Wißbegierde ergriffen. Er hat sein Lebelang nicht mehr von ihnen gelassen. Und gelangte er auch erst nach langen Jahren in ihnen zu selbständiger Leistung, zunächst hatten diese Studien für ihn die bedeutende Folge, daß er sich entschieden von jener pietistischen Empfindelei abwendete, die noch aus dem Verkehr mit Fräulein von Klettenberg in ihm nachwirkte und sein ganzes Denken und Empfinden in den unleidlichsten Widerspruch mit sich selbst setzte. Goethe hat sicher Recht, wenn er in Wahrheit und Dichtung scharf betont, daß er sich zu den mächtigen Einwirkungen des eindringenden französischen Materialismus nicht bekennen mochte; aber nicht minder gewiß ist, daß er sich immer mehr und mehr einer Gottes-

anschauung hingab, welche vom entschiedenen Pantheismus nicht weit entfernt war, so sehr er sich auch noch scheute, dies verfehmte Wort offen auszusprechen. Bayle's Wörterbuch, das in die Bildungsgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts so tief eingreifende, wurde auch ihm ein fleißig benütztes Nachschlagebuch; und es ist höchst bedeutsam, aus jenen Straßburger Studienheften zu ersehen, wie warm er sich des pantheistischen Giordano Bruno gegen die Einwürfe Bayle's annimmt. Ja, schon steht Goethe nicht an, die inhaltsschwere Aeußerung zu thun, daß es völlig verkehrt sei, Denker, die Gott und Welt als von einander untrennbar bezeichnen, der Verkehrtheit zu zeihen; man könne Gott und Natur ebensowenig von einander getrennt denken wie Leib und Seele; Alles, was ist, müsse nothwendig zum Wesen Gottes gehören, weil Gott das einzig Wirkliche sei und Alles umfasse. Wie begreiflich also, daß Goethe, als er einige Jahre nachher durch Jacobi in die Welt Spinoza's eingeführt wurde, aus dieser sogleich die reichste Nahrung zu ziehen verstand!

Und es fehlt ein sehr erheblicher und wirksamer Zug in der Fülle und Tiefe dieser Straßburger Eindrücke und Bestrebungen, beachtet man nicht zugleich auch scharf und eingehend die gewaltige Macht, mit welcher Rousseau, wie damals alle jungen Gemüther, so auch das rastlose Bildungsstreben Goethe's beherrschte. Goethe hat in Wahrheit und Dichtung diesen Einfluß nicht genügend hervorgehoben, wenn er nur ganz kurz und flüchtig berichtet, Rousseau habe ihm wahrhaft zugesagt. Nicht nur, daß jene Studienhefte zustimmende Auszüge aus Rousseau bieten; es ist auch ganz unverkennbar, daß Goethes's Straßburger Doctordissertation, welche die Nothwendigkeit einer einheitlichen allgemeinverbindlichen öffentlichen Staatsreligion durchzuführen versuchte, unmittelbar auf die gleichlautenden Schlußsätze des Contrat social gebaut ist. Ebenso enthält der „Brief eines Landgeistlichen“, dessen Abfassung bereits in diese Zeit fällt, deutlich Rousseau'sche Anklänge. Wir wissen, wie Kestner, als er Goethe in Wetzlar kennen lernte, denselben ausdrücklich als einen, wenn auch nicht blinden, Anhänger Rousseau's

bezeichnet. Und wie wäre es auch anders möglich gewesen, da ja Herder damals noch ganz und gar in seinem Rousseau lebte und webte und gewiß nicht versäumt hat ausführlich darzulegen, wie seine Ansichten über das Wesen der Dichtung und seine Untersuchungen über den Ursprung der Sprache, welche er seinem jungen Freunde stückweise vortrug, mit den Anschauungen und Gesinnungen Rousseau's in innigster Uebereinstimmung seien! Schon in Straßburg sann Goethe auf die Dramatisirung des Götz von Berlichingen und schon jetzt klang und summte in ihm gar vieltönig die bedeutende Puppenspielfabel des Doctor Faust, welcher in allem Wissen sich heiß umhertreibt und zuletzt doch am Wissen verzweifelt. Wenn Goethe in Wahrheit und Dichtung erzählt, daß es in Götz die Gestalt eines rohen wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit war, welche seinen tiefsten Antheil erregte, so ist klar, daß wir bei Götz nicht blos an Shakespeare, sondern nicht minder an Rousseau zu denken haben. Und das stürmende zornmüthige Kämpfen Faust's gegen alles todte Buchstabenwesen, sein ungestümes Drängen nach der freien Entfaltung der vollen und ganzen Menschennatur, nach Entfesselung der Leidenschaft und Thatkraft von allen hemmenden Schranken eitler Aeußerlichkeit, was ist es, wenn nicht die schöpferische Umbildung und Fortbildung der fruchtbaren Keime, welche Rousseau in die Brust des jungen Dichters gelegt, freilich die unendlich vertiefte und urkräftig eigenartige?

All sein Kämpfen und Ringen war noch zu unruhig und in sich unfertig, als daß es schon jetzt zu bedeutender Kunstschöpfung hätte gelangen können. Das alte Kleid war abgeworfen, und in das neue war der junge Dichter noch nicht hineingewachsen.

Wir haben aus dieser Zeit nur die Lieder an Friderike. Es ist dem Dichter nicht immer gelungen, das blos Persönliche und Augenblickliche leidenschaftlicher Verstrickung zu allgemein menschlicher Bedeutung zu steigern; aber überall frisches und ursprüngliches Quellen aus dem tiefsten Innern und infolge der mächtigen Einwirkung des Volksliedes klar bewußtes Streben nach ächter Liedmäßigkeit. Lieder wie das liebliche Lied „Kleine Blumen, kleine

Blätter“ und das tief innige „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!“ gehören zu den ächtesten Perlen Goethe'scher Lyrik.

Doch trug sich Goethe auch jetzt schon viel mit dramatischen Plänen.

Neben Götz und Faust lag ihm besonders eine Cäsartragödie am Herzen. Die Art derselben ist überaus bezeichnend. Man ersieht aus den vorhandenen Aufzeichnungen deutlich, daß es auch hier, ebenso wie im Götz, nach der unter all den jungen Dichtern dieses Zeitalters herrschenden Auffassung der Kompositionsweise Shakespeare's, nicht auf Einheit der Handlung, nicht auf festen tragischen Gegensatz, wie dieser in Shakespeare's Julius Cäsar in so vollendeter Großartigkeit vorlag, abgesehen war, sondern nur auf Einheit der Person, auf eine dramatisirte Lebensgeschichte Cäsar's von seinem ersten herrlichen Aufgang bis zu jenem jähen tragischen Untergang. Das Eigenthümlichste aber war die Auffassung des Charakterbilds selbst. Cäsar war als Kraftgenie neusten Stils gedacht; seine eigenste persönliche Erscheinung, seine geheimsten Lebensansichten suchte der junge Dichter in die Gestalt seines Helden zu legen. Sulla sagt von Cäsar: „Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwächst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem über den Kopf wachsen wird.“ Und ein anderes Mal: „Es ist ein Sakermentskerl! Er kann so zur rechten Zeit respectuos und stillschweigend dastehen und horchen und zur rechten Zeit die Augen niederschlagen und bedeutend mit dem Kopfe nicken.“ Dann folgende Scene: Cäsar: „Du weißt, ich bin Alles gleich müde, und das Lob am ersten und die Nachgiebigkeit. Ja, Servius, um ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünsch ich mir bis ans Ende große ehrenwerthe Feinde.“ Servius niest. Cäsar: „Glück zu, Augur! Ich danke Dir.“

Und aus einem Briefe Goethe's an Herder (Weimarer Ausgabe Nr. 85) erfahren wir, daß er um diese Zeit auch den Vorsatz hatte, das Leben des Sokrates zu dramatisiren. Wie Götz ein Held der mannhaften That war, so sollte Sokrates dargestellt werden als „der philosophische Heldengeist“, als der unerbittliche

Verfolger „aller Lügen und Laster, besonders derer, die keine scheinen wollen“, als der Kämpfer gegen „das pharisäische Philisterthum“. „Ich brauche Zeit“, setzt Goethe hinzu, „das zum Gefühl zu entwickeln. Und dann weiß ich doch nicht, ob ich mich von dem Dienste des Götzenbildes, das Plato bemalt und verguldet, dem Xenophon räuchert, zu der wahren Religion hinaufschwingen kann, der statt des Heiligen ein großer Mensch erscheint, den ich nur mit Liebenthusiasmus an meine Brust drücke und rufe: „Mein Freund und mein Bruder! Und das mit Zuversicht zu einem großen Menschen sagen zu dürfen! Wär ich einen Tag und eine Nacht Alcibiades, und dann wollt ich sterben!“

Es ist ein wunderbares Gefühl in solche Größe zu schauen, die sich mit den gewaltigsten Ahnungen trägt und sich und Anderen noch ein unauflösbares Räthsel ist!

Tiefrührend schreibt Goethe, kurz nach seiner Rückkehr in's Vaterhaus, an seinen alten Straßburger Freund, Aktuar Salzmann: „Was ich mache, ist nichts! Desto schlimmer! Wie gewöhnlich mehr gedacht als gethan; deswegen wird auch nicht viel aus mir werden!“ In einem anderen Briefe aber vom 3. Februar 1772, in welchem er demselben alten Freunde eine Bearbeitung des Götz schickt, spricht er das beglückte Gefühl aus, daß, obgleich die Jugendunreife sich nicht überspringen lasse, er doch freudig gewahre, wie die Intentionen seiner Seele immer dauernder und bestimmter würden und wie seine Ansichten sich täglich erweiterten. Und noch heller spiegelt sich dies ringende zwiespältige Wesen Goethe's in den Aeußerungen Herder's. Wie oft verspottet Herder den geistsprudelnden, übermüthig kecken, liebenswürdigen, offen zuthulichen Gesellen, der sich allen augenblicklichsten Launen und Einfällen rückhaltslos hingab, und den daher die Freunde des Straßburger Kreises wohl auch den „närrischen“ Goethe zu nennen pflegten, ob seines „spechtischen“ und „spatzenmäßigen“ Wesens; und wie fest glaubt er trotz aller dieser Neckereien an die Zukunft Goethe's! In den Schlußworten seiner Abhandlung über Shakespeare ruft Herder dem damals der Welt noch völlig unbekannten Jüngling

öffentlich zu, er, den er vor Shakespeare's heiligem Bilde mehr als einmal umarmt habe, möge von seinem edlen Streben nicht ablassen, bis der Kranz erreicht sei.

Von Mitte Mai bis zum 11. September 1772 lebte der dreiundzwanzigjährige Jüngling in Wetzlar. Kestner sagt treffend: nach seines Vaters Absicht, um am Reichskammergericht sich in der Praxis umzusehen, nach der seinigen, um Homer und Pindar zu studieren und was sein Genie, seine Denkungsart und sein Herz ihm weiter für Beschäftigungen eingeben würden.

Dieser Aufenthalt in Wetzlar nimmt in der Bildungsgeschichte Goethe's eine sehr bedeutende Stelle ein. Das Abspringende und Zerfahrene, das so oft der Fehler grade der genialsten Jugend ist und das Herder offenbar meinte, wenn er von dem Specht- und Spatzenhaften Goethe's sprach, empfand sich in seiner Unzulänglichkeit und begann sich zu sammeln und zu vertiefen.

Michael Bernays hat in seinem trefflichen Buch über Goethe's Briefe an Friedrich August Wolf (1868. S. 122) eine aus dieser Wetzlarer Zeit stammende Uebersetzung der fünften Olympischen Ode mitgetheilt. Besonders denkwürdig aber ist ein Brief, welchen Goethe im Juli von Wetzlar aus an Herder schrieb. Er erzählt von dem gährenden Durcheinander seines stürmenden Herzens, das zwischen Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh rastlos auf und abwogt, und er erzählt von seinem Lesen der Alten, das sich zuerst auf Homer eingeschränkt habe, dann wegen der beabsichtigten Sokratestragödie zu Xenophon und Plato übergegangen und zuletzt an Theokrit und Anakreon und an Pindar gerathen sei. Darauf heißt es in diesem Brief weiter: „Auch hat mir endlich der gute Geist den Grund meines spechtischen Wesens entdeckt. Ueber den Worten Pindar's ἐπικρατεῖν δύνασθαι (erlangen können) ist es mir aufgegangen. Wenn Du kühn im Wagen stehst und vier neue Pferde wild unordentlich sich an Deinen Zügeln bäumen, Du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei-, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in Einem Tact ans Ziel tragen —

das ist Meisterschaft, ἐπικρατεῖν, Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert bin, überall nur dreingeguckt habe, nirgends zugegriffen! Dreingreifen, Packen ist das Wesen jeder Meisterschaft!... Es ist Alles so Blick bei Euch, sagtet Ihr mir oft! Jetzt versteh ich's. Es muß gehen oder brechen. Ich möchte beten wie Moses im Koran: Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust!"

Und zu dieser zunehmenden Geistesreife trat das Läuterungsfeuer einer tiefen unglücklichen Leidenschaft. Noch nagte an dem warmfühlenden Herzen des herrlichen Jünglings der Schmerz um den tragischen Ausgang der lieblichen Idylle von Sesenheim, und hier drohten noch leidvollere Gefahren und Verwicklungen. Es war der erste schwere Kampf sittlicher Selbstüberwindung, den Goethe mit sich kämpfte, und Goethe blieb Sieger. In das maßlose Ungestüm unendlichen Lebensdranges kam die Einsicht in die Unerläßlichkeit sittlicher Maßbeschränkung.

Schon in Straßburg hatte sich Goethe im ahnenden Verständniß seiner eigensten Natur in sein Tagebuch den Spruch gezeichnet, daß der in der Mitte stehende Charakter, der die fröhliche Lebhaftigkeit eines fähigen Herzens habe, diese aber mit Klugheit zügle, vom höchsten Werth sei; ein Muster zugleich der Weisheit und der Heiterkeit. Jetzt wurde ihm das Streben nach diesem Gleichgewicht tief innerste Gesinnung, schmerzvoll erkämpfte Lebenserfahrung.

Zeuge sind die Dichtungen Goethe's, welche aus dieser bewegten Wetzlarer Zeit stammen. So durchaus verschiedenartig sie in ihrer äußeren Form sind, durch sie alle geht einheitlich derselbe sittliche Grundgedanke.

Es kann kein Zweifel sein, daß „Wanderers Sturmlied" in diese Zeit fällt. Das beweist der ganze Ton, der mit jenem Briefe an Herder oft bis auf die einzelnen Bilder und Gleichnisse übereinstimmt, das beweisen die ausdrücklichen Hinweisungen auf Pindar und Theokrit und Anakreon. Wohl ist es eine unfreundliche sturmathmende Gottheit, die der Genius des Jahrhunderts ist; aber Der braucht nicht muthlos vor dem Ziel umzukehren, den die Musen

und die Charitinnen, die reinen, begleiten, und den Alles erwartet, was die Musen und Charitinnen an umkränzender Seligkeit für das Leben haben.

C. G. Carus hat in seiner Schrift „Goethe, dessen Bedeutung für unsere und die kommende Zeit“ fünfzehn biblische Parabeln veröffentlicht, welche aus dem Nachlaß von Sophie La Roche stammen. Es scheint außer Frage, daß dieselben ebenfalls der Wetzlarer Zeit angehören. Im Hause der Freundin weilte Goethe einige Tage auf seiner Flucht aus Wetzlar; und, was wohl zu beachten ist, bereits in Wanderers Sturmlied ist das Gleichniß von der grünenden Kraft der Ceder, das in den mannichfachsten Variationen das immer wiederkehrende Grundmotiv dieser Parabeln ist. Und was ist der Grundgedanke dieser herrlichen kleinen Dichtungen? Stolzes Selbstgefühl des Genius, und klare Einsicht in die unerbittliche Nemesis für jede Ueberhebung.

Und derselbe Ton wehmüthiger Entsagung geht durch das sinnige Gedicht „Adler und Taube“, das wahrscheinlich ebenfalls aus dieser Zeit stammt, da es bereits im Göttinger Musenalmanach von 1774 enthalten ist. Der kühne Adlerjüngling, dem des Jägers Pfeil der Schwinge Sennkraft abschnitt, stimmt in das Trostwort der Taube ein, die die Genügsamkeit als das einzig wahre Glück preist. „O Weisheit, Du redst wie eine Taube.“

Weitaus am schönsten aber, weil in sich befriedigt und versöhnt, ist das Glück stiller Bescheidung in dem unvergleichlichen Gedicht „Der Wanderer“ ausgesprochen. Es ist, wie Goethe an Kestner schreibt, in seinem Garten an einem der schönsten Tage entstanden; „Lotten ganz im Herzen und in einer ruhigen Genüglichkeit all eure künftige Glückseligkeit vor der Seele“. Auf dem plastisch schönheitsvollen Hintergrund antiker Trümmerwelt, in welche sich unbefangen das blühende Leben neuer Geschlechter hineingebaut hat, das plastisch schönheitsvolle Idyllion einfach reinen häuslichen Glücks. Froh erstaunt, neidlos, aber Gleiches ersehnend, schaut der Wanderer diese ideal verklärte Wirklichkeit. „O leite meinen Gang, Natur!, den Fremdlingsreisetritt, den über Gräber heiliger Ver=

gangenheit ich wandle ... und kehr ich dann am Abend heim zur Hütte, vergoldet vom letzten Sonnenstrahl, laß mich empfangen solch ein Weib, den Knaben auf dem Arm!“ Unwillkürlich muß man daran denken, daß mit einem ähnlichen Bilde ideal verklärter Häuslichkeit auch eines der letzten Werke Goethe's, die Geschichte von Wilhelm Meisters Wanderjahren, beginnt.

Einzig in diesem tiefen Zug seiner reinen und maßvollen Natur, in der frühen Erkenntniß von der unbedingten Nothwendigkeit harmonischer Selbstbeherrschung, liegt die treibende Kraft all seines Lebens und Dichtens, liegt insbesondere der Ursprung und das Wesen der gewaltigen Jugenddichtungen Goethe's.

Jene tiefe innere Herzenstragödie zwischen der leidenschaftlichen Ueberschwenglichkeit und den undurchbrechbaren Schranken der festen Weltordnung, an welcher Rousseau zu Grunde ging und welche Goethe selbst mit so unwiderstehlich großartiger Gluth und Kraft in seinem Werther schilderte, jene tiefe innere Herzenstragödie, welche der Tod und das Verderben so vieler reichbegabter Menschen dieses Zeitalters wurde, sie wurde von Goethe schon in seinen ersten Jünglingsjahren, wenn auch noch nicht voll und ganz ausgekämpft, so doch in ihrer Gefährlichkeit und in der Nothwendigkeit ihrer Lösung erkannt.

Tiefer und ungestümer als in allen den Anderen gährte und arbeitete auch in dieses gottbegnadeten Jünglings stürmenden Herzen all das grüblerische Brüten und Wühlen, das sich von den bestehenden Zuständen unmuthsvoll abwendete und sich die erhebende Aufgabe stellte, nicht zu ruhen und zu rasten, diese qualvollen Schranken zu durchbrechen und das Verbildete und Verkünstelte wieder zu Natur und Ursprünglichkeit zurückzuführen. Das große Grundthema jener ringenden Zeit, der schmerzreiche Widerspruch zwischen Herz und Welt, Ideal und Wirklichkeit, wo erklingt es mächtiger und ergreifender als im Götz und Werther und in der dämonisch erhabenen Faustdichtung? Was aber Goethe über alle seine Jugend- und Strebensgenossen von Anbeginn himmelhoch hinaushob und ihn zu diesen in entscheidenden Gegensatz stellte, was

bereits seine ersten Werke, mit denen er in die Oeffentlichkeit trat, zu unsterblich klassischen Meisterwerken adelte, das war nicht blos seine unvergleichlich überragende dichterische Gestaltungskraft, sondern vor Allem auch die hohe sittliche Reinheit, mit welcher er sogleich die wilden Dämonen seines tiefbewegten Innern zu bändigen und zu sittlicher Schönheit und Harmonie zu klären wußte.

Die Anderen waren widerstandslos und rathlos der tobenden See preisgegeben; ihm war die unbeirrbare Sicherheit ächter und höchster Genialität fester Leitstern.

---

2. Frankfurt.

Angeborene Großheit giebt herrliche Thatkraft. So lautet ein Spruch Pindar's, welchen Goethe ausdrücklich in seinem Wetzlarer Briefe an Herder anführt. Diese Zeit herrlicher Thatkraft war jetzt vollauf für ihn gekommen.

Von Wetzlar war Goethe im Herbst 1772 wieder nach Frankfurt zurückgekehrt. Auf den Wunsch des Vaters hatte er die Erlaubniß advocatorischer Praxis genommen, um sich den Weg zu städtischen Aemtern zu bahnen. Die Vertheidigungsschriften des jungen Anwalts, welche G. L. Kriegk in den „Deutschen Kulturbildern aus dem 18. Jahrhundert“ bekannt gemacht hat, sind ein überaus bezeichnendes Gemisch eines entsetzlich zopfigen vom Vater sorgsam überwachten Kanzleistils und überall ununterdrückbar hervorquellender Herzenswärme.

Sein eigenstes Wesen aber gehörte nach wie vor einzig seinem Bildungsleben und seinem immer mächtiger reifenden Dichten.

Es war die knospende blüthenprangende Frühlingszeit Goethe's.

Nie wieder ist Goethe von so überquellender Ideenkraft, von so wahrhaft unbegreiflicher Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des dichterischen Schaffens gewesen als in diesen Frankfurter Jünglingsjahren. In die drei Jahre vom Herbst 1772 bis zum Herbst

1775 fallen Götz und Werther, Clavigo und Stella, die Anfänge des Egmont, die satirischen Possen und Fastnachtsspiele, einige Singspiele, die Entwürfe Mahomet's und des ewigen Juden, Prometheus, eine Reihe der innigsten Lieder und Balladen, und, was so oft in der Schätzung dieser Frankfurter Jahre übersehen wird, die gewaltige Faustdichtung fast schon in dem Umfang, wie sie zuerst 1790 erschien. „Das productive Talent", erzählt Goethe im fünfzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit, „verließ mich keinen Augenblick; was ich wachend am Tage gewahr wurde, bildete sich öfters Nachts in regelmäßigen Träumen, und wie ich die Augen aufthat, erschien mir entweder ein wunderliches neues Ganzes oder der Theil eines schon vorhandenen." Und im sechzehnten Buch setzt Goethe hinzu: „Beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein; ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durch das Gefühl das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemale an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen querliegenden Bogen zurechtzurücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb."

Sogleich Götz von Berlichingen lenkte Aller Augen auf ihn. Werther trug seinen Namen über die ganze Welt. Das gesammte aufstrebende junge Geschlecht ahmte dem jungen Dichter nach und sah in ihm seinen Führer. Von allen Enden kamen bedeutende Fremde, den Wunderjüngling, der so überraschend und kühn wie ein plötzlich auftretendes Wundergestirn erschienen war, zu sehen und zu verehren. Aber dieser frühe Ruhm, Eitlen und Schwachherzigen meist so verderblich, ließ sein unbefangenes, einfach natürliches Wesen durchaus unverändert und spornte ihn nur zu immer neuen Zielen. Einzig in sich selbst lebend, strebend und arbeitend, und, wie er in einem herrlichen Briefe an die Gräfin Auguste von Stolberg sagt, die unschuldigen Gefühle seiner Jugend in kleinen

Gedichten, das kräftige Gewürz des Lebens in mancherlei Drama's ausdrückend, fragt er weder rechts noch links, was von dem gehalten wird, was er macht, sondern sucht mit jeder neuen Arbeit immer gleich eine Stufe höher zu steigen, und kämpfend und spielend seine Gefühle zu klarer und schönheitsvoller künstlerischer Gestaltung zu entwickeln.

Viel Tollheit und Ausgelassenheit im fröhlichen Verkehr mit munteren Jugendgesellen, viel Wanderungen und Ausflüge in der lockenden Gegend, unersättliche Lust an der Eisbahn in den Wintertagen vom frühen Morgen bis tief in die Nacht hinein, himmelaufjauchzendes Glück und zum Tode betrübte Pein in der leidenschaftlichen Verstrickung mit Lili. Und dabei unzweifelhaft auch viel leichtfertiger Muthwille und Uebermuth, viel sinnliche Derbheit, viel rücksichtsloses Ueberspringen unüberspringbarer Sitte. Es giebt nichts Bezeichnenderes als der Brief, welchen Goethe am 17. September 1775 an Auguste von Stolberg schreibt: „Ist der Tag leidlich und stumpf herumgegangen. Da ich aufstund, war mir's gut. Ich machte eine Scene an meinem Faust. Vergängelte ein paar Stunden. Verliebelte ein paar mit einem Mädchen, davon Dir die Brüder erzählen mögen, das ein seltsames Geschöpf ist. Aß in einer Gesellschaft von ein Dutzend guter Jungen, so grad wie sie Gott erschaffen hat. Fuhr auf dem Wasser auf und nieder; ich hab die Grille, selbst fahren zu lernen. Spielte ein paar Stunden Pharao, und verträumte ein paar mit guten Menschen. Und nun sitze ich, Dir gute Nacht zu sagen. Mir war's in alle dem, wie einer Ratte, die Gift gefressen hat; sie läuft in alle Löcher, schlürft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, das ihr in den Weg kommt, und ihr Inneres glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer." Die ehrsamen Reichsstädter entsetzten sich ob solcher unerhörten Ungebundenheit. Goethe selbst berichtet, daß man ihn den Bären, den Huronen, den Westindier zu nennen liebte; Merck meldet an Nicolai, ein ganzes Buch lasse sich füllen von all dem Thörichten und Bösen, was die Leute in Frankfurt und drei Meilen in der Umgegend sich von Goethe erzählten. Aber dieser leicht=

lebige, fessellose, verwegen übermüthige Jüngling ist derselbe Goethe, dessen Ideale täglich an Schönheit und Größe wachsen, der sich der überlegenen Reife und Verständigkeit Merck's willig unterordnet und ihn um so eifriger aufsucht, je schonungsloser ihn dieser in die Schule nimmt, ist derselbe Goethe, der sich mit Jacobi in wärmster Hingebung und Begeisterung in die läuternde und befreiende Welt Spinoza's einlebt, ist derselbe unverdorbene, schlicht kindliche, grundgutmüthige Goethe, dessen Erscheinen den Kindern Merck's immer das höchste Ergötzen war, wie es vormals in Wetzlar das Ergötzen der kleinen Geschwister Lotten's gewesen. Durch die Briefe Goethe's an Kestner und Lotte, an die Gräfin Stolberg, an Lavater und Jacobi kennen wir jetzt das damalige Sein und Wesen Goethe's bis in seine geheimsten Regungen. Und mit jedem neu auftauchenden Zuge werden wir immer auf's neue entzückt und ergriffen von diesem knospenden, treibenden, ringenden Frühlingsleben, von dieser sicheren Gemüthsinnigkeit, von dieser selbst im leidenschaftlichsten Strudel unwandelbar gleichen Seelenreinheit.

„Wer diesen Burschen im Schlafrock und Nachtwamms seiner Bonhommie sieht“, schreibt Merck in jenem Briefe an Nicolai, „muß gewiß Gefallen an ihm finden.“ Und es ist ein prächtiges Wort, wenn Betty Jacobi ihn scherzend den bösen Menschen mit dem guten Herzen nennt.

An Lavater tadelte Goethe schon jetzt, daß ihm sein schweifender Geist die innere Sammlung und Vertiefung entzogen und so der schönsten Freude, des Wohnens in sich selbst, beraubt habe; man spreche ihm von Räthseln und Mysterien, wenn man aus dem in sich und durch sich selbst lebenden und wirkenden Herzen rede. Goethe's Genius hatte dieses hehre Glück des festen Wohnens in sich selbst, des in sich und durch sich selbst lebenden und wirkenden Herzens, in unaussprechlichster Fülle und Tiefe.

Dieser feste sittliche Halt vornehmlich ist es, der den ersten Jugendschöpfungen Goethe's sogleich die Weihe unvergänglicher Größe sichert. In ihren Stoffen und Motiven sind diese Jugenddichtungen Goethe's durchaus ächte Kinder der Sturm- und Drang-

periode. Und zwar um so mehr, je mehr jener innige und unverbrüchliche Zusammenhang zwischen Leben und Dichten, welcher der Grundzug seiner Natur ist, ihm schon jetzt mit klarster Bewußtheit tiefste Lebensnothwendigkeit und höchstes Kunstgesetz war. „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist“, schreibt Goethe am 21. August 1774 an Jacobi, „die Reproduction der Welt um mich durch die innere Welt, die Alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form und Manier wiederhinstellt; das bleibt ewig Geheimniß, das ich auch nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern.“ All das schrankenlos Emporstrebende, Grollende, Wühlende, was diese gähnende Zeitstimmung gegen die Enge und Starrheit der herrschenden Meinungen und Zustände auf dem Herzen hatte, strebt, grollt, wühlt, schafft und arbeitet auch in Goethe. Aber wo alle die Anderen nur an der Oberfläche haften, nur lallen und stammeln oder sich lügnerisch aufschminken und sich in sinnlosen Schwulst verlieren, da erfaßt der durchdringende Tiefsinn und die sittliche Sicherheit und Klarheit Goethe's sogleich den innersten Kern, spricht das letzte entscheidende Wort aus, und schafft gestaltungskräftig rein und allgemein menschliche und darum ewig giltige Typen und Ideale.

Im Werther, im Prometheus und vor Allem im Faust vertieft sich die Grundstimmung der Sturm- und Drangperiode, der himmelstürmende Titanismus und die überschwengliche Gefühlsinnerlichkeit, zur erschütternden Tragik des unlösbaren Widerspruchs zwischen dem angeborenen Unendlichkeitsstreben und der angeborenen Endlichkeit und Begrenzung. Es ist ein Ringen und Kämpfen um die letzten und höchsten Ziele des Daseins.

All die Dichtungen der anderen Stürmer und Dränger sind zerstoben wie Spreu; Goethe's Jugenddichtungen dagegen sind die wesentlichsten Grundlagen unseres tiefsten Bildungslebens. Unser ganzes Denken und Empfinden wäre ein anderes, wären Werther und Faust nicht.

Und ganz besonders beachtenswerth ist auch die dichterische Form dieser Goethe'schen Jugenddichtungen.

Es ist hergebracht, diese erste Epoche Goethe's die Epoche des genialen Naturalismus zu nennen. Von dieser schwankenden Bezeichnung, die nur Sinn im Gegensatz gegen die späteren Goetheschen Dichtungen des ideal hohen Stils hat, sollte man endlich abkommen. Angesichts einer künstlerisch so geschlossenen Komposition, wie Goethe's Werther ist, will man von Naturalismus sprechen?

Das Eigenthümliche und Bedeutende ist vielmehr das Finden und Suchen eines volksthümlich deutschen Stils, wie er seit dem Sturz des Gottschedianismus von Allen erstrebt, in dieser Frische und naiven Herzlichkeit aber noch von Keinem erreicht war.

Goethe erfüllte und vollendete, was Lessing und Herder so siegreich vorbereitet und angebahnt hatten.

Am deutschen Volkslied war Goethe großgeworden; und in Goethe's Liedern und Balladen findet das Volkslied seine fröhliche Auferstehung und seine künstlerische Läuterung. Shakespeare, der stammverwandte englische Dichter, ist das leuchtende Vorbild, welchem Götz von Berlichingen rückhaltslos nachstrebte und diese Nachahmung ist von so unbezwinglicher Gewalt ächtester Ursprünglichkeit und Volksthümlichkeit, daß es besonders diese unbedingte Deutschheit war, durch welche das gewaltige Werk blitzartig in alle Gemüther schlug. Und überaus bedeutsam ist es, daß Goethe zu dieser Zeit auch auf Hanns Sachs zurückgreift. Goethe erklärt im achtzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit diese Vorliebe für Hanns Sachs aus der leichten Handhabung seines Reimes und Versbaues; der tiefere Grund ist, daß in Hanns Sachs ihn der bürgerlich schlichte und derbe Naturton anzog, der in so quellender Frische und Naivetät sogar in Shakespeare nicht mehr zu finden war. Es nimmt nicht Wunder, wenn Goethe die Weise des alten Nürnberger Meisters für seine satirischen Possen und Puppenspiele verwendet, denn diese Art der Humoristik, so geistvoll und übersprudelnd sie ist, war doch wesentlich Hanns Sachs selbst entlehnt. Aber ein ewig staunenswerthes Wunder höchster Genialität ist es, daß Goethe diese schlichte und schmucklose Kunstform, welche viele der überraschten Zeitgenossen Goethe's als Bänkelsängerton schmähten, sogar für die erhabenste

aller Dichtungen, für die Fausttragödie festhielt und sie hier zu einer Schönheit und stilvollen Idealität zu klären wußte, daß wir uns jetzt die Faustdichtung in einer anderen Form gar nicht mehr denken können.

Was die Epoche besitzt, verkünden hundert Talente,
Aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt.

Götz von Berlichingen.

Im Sommer 1771 übersandte Goethe von Frankfurt aus einem Lieutenant Demars in Neu-Breisach, den er offenbar in Straßburg kennen gelernt hatte, ein Drama aus seiner Feder. „Sein Glück muß es unter Soldaten machen," fügte er hinzu. Unzweifelhaft, daß dieses Drama der „Götz von Berlichingen" war. Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Straßburg hatte er die eifrige Arbeit daran begonnen. Sein Brief an Salzmann vom 28. November 1771 führt uns mitten in den frischesten Schöpfungsdrang. „Sie kennen mich so gut," schreibt Goethe, „und doch wette ich, Sie rathen nicht, warum ich nicht schreibe. Es ist eine Leidenschaft, eine ganz unerwartete Leidenschaft. Sie wissen, wie mich dergleichen in ein Cirkelchen werfen kann, daß ich Sonne, Mond und die lieben Sterne darüber vergesse. . . . Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen worden. Ich dramatisire die Geschichte eines der edelsten Deutschen. . . . Wenn's fertig ist, sollen Sie's haben, und ich hoff', Sie nicht wenig zu vergnügen."

Es bezieht sich unzweifelhaft auf diese Bearbeitung, wenn Goethe in Dichtung und Wahrheit erzählt, daß unter dem spornenden Antrieb seiner Schwester das Werk in der unglaublich kurzen Frist von etwa sechs Wochen vollendet worden. Ein Brief Goethe's an Salzmann vom 3. Februar 1772 dankt demselben bereits für die Zurücksendung der Handschrift und für den gespendeten Beifall.

Um dieselbe Zeit sendete Goethe die Handschrift an Herder. In dem begleitenden Schreiben (Weimarer Ausgabe, Nr. 85) sagt

er mit rührender Bescheidenheit, daß er zwar mit rechter Zuversicht und mit der besten Kraft seiner Seele an diesem Werk gearbeitet habe, daß er es aber nur als Skizze betrachte; des kundigen Freundes Urtheil werde ihm nicht nur jetzt, sondern auch für all sein ferneres Schaffen eine zielzeigende Meilensäule sein; bevor er seine Stimme gehört, mache er keine Aenderung, denn er wisse doch, daß alsdann radicale Wiedergeburt geschehen müsse, wenn seine Dichtung zum Leben eingehen solle. Goethe erzählt in seiner Lebensbeschreibung, die Aufnahme von Seiten Herder's sei unfreundlich und hart gewesen. Dies ist ein Gedächtnißfehler. Im Gegentheil. In den Briefen an seine Braut spricht Herder mehrfach mit wärmster Theilnahme vom Götz als einer wirklich schönen Dichtung von ungemein viel deutscher Stärke, Tiefe und Wahrheit; nur rügt er, daß Manches mehr nur gedacht als vollkräftig geleistet sei. Und in ähnlichem Sinn hat er offenbar auch an Goethe selbst geschrieben; freilich erst nach der langen, für einen jungen Dichter sehr empfindlichen Säumniß von fast einem halben Jahr. Die Antwort Goethe's aus Wetzlar vom Juli 1772 nennt Herder's Brief, der leider verloren ist, ein Trostschreiben; dereinst werde das Stück eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen wieder vor ihm erscheinen, und alles blos Gedachte werde sich dann hoffentlich in Größe und Schönheit entfalten. Ja, wenige Monate darauf erschien Herder's Abhandlung über Shakespeare, die den jungen Dichter öffentlich ansprach, von dem süßen und seiner würdigen Traum, um Shakespeare's Kranz zu ringen, nicht vorzeitig abzulassen.

Offenbar war es auf Anregung Herder's, daß Goethe seitdem einem veränderten Plan nachging. Er scheint in Wetzlar viel von demselben gesprochen zu haben. In jener heiteren Tischgesellschaft zu Wetzlar, welche ihr Beisammensein durch die parodistischen Mummereien eines Ritterordens würzte, führte Goethe den Namen „Götz von Berlichingen, der Redliche“. Und in dem wunderlichen Drama „Masuren“, in welchem Goué, die Seele dieses scherzhaften Treibens, seine Erinnerungen aus Wetzlar niedergelegt hat, wird Götz von

dem Ritter Fayel gefragt: „Wie weit seid Ihr mit dem Denkmal, das Ihr Eurem Ahnherrn stiften wollt?“ Götz antwortet: „Man rückt so allgemach fort. Denk', es soll ein Stück werden, daß Meistern und Gesellen aufs Haupt schlägt.“ Aber erst in Frankfurt, wohin Goethe aus Wetzlar zurückkehrte, wurde die Umformung ernstlich in Angriff genommen. Sie war, wie aus einem Brief Goethe's an Kestner erhellt, im Februar 1773 beendet. Die Herausgabe erfolgte noch im Lauf des Sommers.

Erst nach Goethe's Tode wurde gemäß seiner Bestimmung auch die erste Bearbeitung veröffentlicht. Ein Vergleich läßt die unbestreitbare künstlerische Ueberlegenheit der zweiten erkennen. Alle üppigen Auswüchse, welche der einheitlichen Wirkung Eintrag thaten und namentlich in den letzten Akten die Theilnahme allzusehr auf Adelheid und Weislingen lenkten, sind beschnitten und ausgemerzt. Das lüstern Anstößige, was in dem breit ausgeführten Liebesverhältniß zwischen Adelheid und Sickingen und zwischen Adelheid und Weislingen's Diener Franz lag, ist gemildert. Die Motivirung der einzelnen Handlungen und Ereignisse ist strenger und eingehender. Manche derbe Roheit der Sprache ist beseitigt. Gleichwohl darf man von jener ersten Bearbeitung nicht gering denken. In ihr vornehmlich fühlt man, was Goethe meinte, wenn er sagt, daß er und seine Gesellen shakespearefest gewesen. Jene nächtliche Zigeunerscene, auf welche, wie Goethe in Wahrheit und Dichtung erzählt, er sich so viel zugutgethan, und die furchtbare Scene zwischen dem Bauernanführer Metzler und der Gemahlin des gefangenen Ritter Otto von Helfenstein sind von so packender Kraft und Lebendigkeit, daß man gar nicht genug die Selbstverleugnung des Dichters bewundern kann, welcher bereits in so jungen Jahren es über sich gewann, auch das Ergreifendste, sobald es seine künstlerische Ueberzeugung verlangte, als tadelhaften Ueberfluß unnachsichtlich über Bord zu werfen.

Der erste Anstoß und die Grundstimmnng des Götz ist auf die Abhandlung Justus Möser's „Von dem Faustrecht“ zurückzuführen, welche 1770 in den Osnabrücker Intelligenzblättern erschien; in den „Patriotischen Phantasien“ hat sie die Aufschrift „Der hohe Stil

der Kunst unter den Deutschen“. Wir wissen ja durch Goethe selbst, daß ihm die Flugblätter Möser's schon in Straßburg durch Herder bekannt wurden; und wenn Goethe am 28. December 1774 an Möser's Tochter schreibt, daß erst jetzt ihm in den Frankfurter Gegenden die Patriotischen Phantasien erschienen seien, so ist klar, daß sich dieser Ausdruck nur auf die eben veröffentlichte Gesammtausgabe bezieht.

In dieser Abhandlung hatte Möser die Zeiten des Faustrechts als die herrlichsten Zeiten deutscher Ehrlichkeit, Männlichkeit und Ritterlichkeit gepriesen. Und ganz in demselben Sinn sah der junge Dichter, in dessen Brust die Ideale Rousseau's von der Nothwendigkeit der Rückkehr zu Natur und Ursprünglichkeit glühten, im Zeitalter Maximilian's nicht den heftigen Zusammenstoß des scheidenden Mittelalters und der mächtig sich emporringenden neuen Geschichte, sondern nur das Absterben poesievoller Lebensfrische und Freiheit, das Verblühen der alten Kaiser- und Reichsherrlichkeit, das Versinken des tapferen und stolz unabhängigen Ritterthums in die feige Knechtschaft liebedienerischen Hofadels, das Hereinbrechen schaaler Niedrigkeit. Die erste Bearbeitung hatte die Worte aus Haller's Usong zum Wahlspruch: „Das Unglück ist geschehn, das Herz des Volks ist in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig.“

Mitten in trüber verfallender Zeit steht Götz, ein letzter edler Ritter; ganz auf sich selbst ruhend, nur den Eingebungen seiner biederen treuen und freien Seele folgend, mit starkem Arm und unbezwinglichem Geist sich allen Listen und Schurkereien unerschrocken entgegenstellend. „Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein, In diesem Wust den Trieb, gerecht zu sein.“ Und der Dichter hat dafür gesorgt, daß sich dieses Bild edler Ritterlichkeit und gesunder Manneskraft zu dem bedeutsamen Gegensatz der Gesundheit einfachen Naturlebens und der sittlichen Fäulniß verzwickter Bildung erweitere. Hier Götz, Selbitz, Sickingen, von den Fürsten gehaßt, aber die Retter und Helfer aller Bedrängten; dort der Bischof von Bamberg, der Abt, Weislingen, den neuen Zuständen zugethan, und überall nur die Träger der nichtswürdigsten Selbstsucht. Hier Elisabeth,

die schlichte treue deutsche Hausfrau, hier Marie, die fromme sittsame deutsche Jungfrau; dort Adelheid, die höfische Weltdame, von der Koketterie zur Intrigue, von der Intrigue zum Verbrechen stürzend. Hier der ritterliche Reiterknabe Georg und der brave tapfere Lerse; dort der sinnliche treulose Franz, der ebenso ein Spiegel Weislingen's ist wie Georg und Lerse ein Spiegel Berlichingen's. Dem Ritter Götz klagt der Klosterbruder Martin, daß das Beschwerlichste auf der Welt sei, nicht Mensch sein zu dürfen; am Hofe des Bischof von Bamberg schaltet der gelehrte Jurist Olearius, der dem naturwüchsigen Recht volksthümlicher Sitte und Ueberlieferung das fremde römische Recht aufzwängt.

„Freiheit, Freiheit!“ ruft Götz sterbend. „Wehe der Nachkommenschaft, die Dich verkennt!“ antwortet Lerse. Das ganze Gedicht ist ein Aufschrei der unterdrückten Natur gegen die herrschende Unnatur, eine dringende Mahnung zur Rückkehr aus dem Verlebten und Verkünstelten zu einfach kernhafter Kraft und Tüchtigkeit. Das heiße Sehnen der Zeit nach Natur und Ursprünglichkeit hatte hier den ergreifenden dichterischen Ausdruck gefunden. Dazu die packende Gewalt des vaterländischen Stoffes und die ächt deutsche Gesinnung. Bereits die allererste Besprechung, welche erschien, die Besprechung in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1773. S. 553), hob als das Bezeichnendste hervor, bisher habe man die deutschen Sitten immer nur in den Hermannswäldern gesucht, hier aber seien wir auf ächt deutschem Grund und Boden. Und eine Fülle und Lebendigkeit der dichterischen Gestaltung, ein Glanz und eine Wahrheit der Charaktere, eine Frische und Treue des Localtons, eine Wärme und Herzlichkeit und individualisirende Kraft der Sprache, und jener unaussprechliche Hauch ächter Poesie, wie solche Herrlichkeit seit langen Jahrhunderten, seit der goldenen Zeit Shakespeare's, nicht mehr gesehen worden!

Man fühlte überall, daß ein neuer Tag der deutschen Dichtung gekommen sei.

Als Bürger zum ersten Mal das gewaltige Werk des ihm noch unbekannten Dichters las, schrieb er an Boie: „Edel und frei

wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regelcodex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement mit Liebe und Odem bis in seine kleinsten Adern beseelt vor Augen! Glück zu, dem edlen freien Manne, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war! O Boie, wissen Sie nicht, wer es ist? Sagen Sie mir's, daß ihm meine Ehrfurcht einen Altar baue.“ (Strodtmann, Briefe von und an Bürger 1, 129.)

Und doch leidet dieses Drama an schweren Gebrechen. Nur ein Dichter, der den Stoff zum klassischen Dichter in sich trug, konnte Götz schaffen; aber Götz selbst ist nichts weniger als ein klassisches Kunstwerk.

Wir wissen jetzt Alle, daß die Auffassung ungeschichtlich, die Komposition durchaus undramatisch ist. Weil der Dichter in dem Verfall des mittelalterlichen Feudalwesens nicht den Sieg einer neuen wohlberechtigten Ordnung, sondern nur den Verfall frischer und gesunder Naturkraft erblickt, fehlt der Quellpunkt alles dramatischen Lebens, die treibende Seele einheitlicher und in sich folgerichtiger Handlung, der Kampf naturnothwendiger Gegensätze, in dessen Durchführung und Ausgang sich die siegende Kraft der sittlichen Vernunft bethätigt. Der Schluß ist traurig, nicht tragisch, ist peinigend, nicht erhebend und versöhnend. Der Untergang des Helden erscheint als der Untergang alles Reinen und Guten; es wird, heißt es, eine Zeit kommen, in welcher die Nichtswürdigen mit List regieren und die Edlen in ihre Netze fallen werden. Der Dichter hat diesen Fehler gefühlt. Um ihn zu mildern und zu verstecken, ist der Schluß so zart und elegisch. Aber dies ist eine Zartheit und elegische Weichheit, in welcher man den alten streitbaren Recken von früher kaum wieder erkennt. Und statt der Einheit der Handlung nur Einheit der Person, nur lauter einzelne zufällige, in sich zusammenhangslose Erlebnisse und Begebenheiten. Götz ist kein Drama, sondern nur eine dramatisirte Biographie. Götz hat daher auch niemals die Probe dramatischer Aufführung glücklich bestanden, so oft und so verschiedenartig in den verschiedensten Perioden seines Lebens der Dichter selbst diese Probe gemacht hat.

Je gewaltiger die Herrlichkeit dieser Dichtung in den Gemüthern zündete, um so verhängnißvoller wirkten die Mängel. Jene verderbliche Irrlehre, welche sich die gesammte junge Dichterschule der Sturm- und Drangperiode aus dem verlockenden Vorbild der englischen Historien Shakespeare's gezogen, daß, wie die Einheit des Orts und der Zeit, so auch die Einheit der Handlung nur eine ganz willkürliche und darum verwerfliche Beschränkung des Genius sei, wäre sicher nicht so allgemein und so nachhaltig zur Geltung gekommen, hätte ihr nicht Goethe mit seinem Götz so wirksamen Nachdruck gegeben. Lessing war völlig im Recht, wenn er diese tumultuarische Ueberstürzung nur als anmaßliche Unreife, nur als schnöden und gefährlichen Abfall von den unvergänglichsten Errungenschaften seiner großen dramatischen und dramaturgischen Befreiungskämpfe betrachtete. Treibt doch selbst heut der dilettantische Wahn, als sei das historische Drama dem unumstößlichsten dramatischen Grundgesetz, der Forderung fest in sich geschlossener Einheit der Handlung enthoben, noch immer sein klägliches Wesen!

Clavigo.

Es war ein sehr überraschender Abstand, als unmittelbar auf Götz, im Frühjahr 1774, Clavigo folgte. Dort Alles so neu, so wild und tumultuarisch; hier Alles in den bescheidenen Grenzen des bürgerlichen Trauerspiels, für welche Lessing so eben in Emilia Galotti ein glänzendes Vorbild gegeben. Nicht blos die Gegner jubelten, Goethe sei noch lange nicht der Wundermann, für den man ihn fälschlich gehalten, sondern selbst Goethe's treuer und fürsorglicher Freund Merck hatte für Clavigo nur Härte, höchstens Entschuldigung.

Gleichwohl steht künstlerisch Clavigo weit höher als Götz. Ja Clavigo ist in der Geschichte des deutschen Dramas epochemachend.

Der Stoff ist den Denkwürdigkeiten von Beaumarchais entlehnt; aber das Grundmotiv, in welchem die entscheidende Bedeutung dieser

Tragödie liegt, ist einzig und allein Goethe angehörig. Beaumarchais erzählt in dem Tagebuch seiner spanischen Reise die Geschichte Clavigo's lediglich in der Absicht, um sich gegen die gehässige Anklage zu vertheidigen, als sei sein gewaltsamer Ueberfall nur die Erzwingung eines Heirathsversprechens oder gar nur eine gemeine Gelderpressung gewesen. Nicht auf die Herzensgeschichte zwischen Clavigo und Marie, sondern auf den Ehrenhandel zwischen Clavigo und Beaumarchais, auf Clavigo's feige Zweizüngigkeit und hinterhaltige Ränkesucht, und auf die Genugthuung, welche Beaumarchais endlich von der spanischen Regierung erhält, wird das Gewicht gelegt. Clavigo erscheint als verächtlicher Schurke; über das Mädchen und dessen letztes Schicksal bleiben wir ohne Kunde; der Hauptheld ist Beaumarchais, der aus all den Schlingen, mit welchen man ihn umstrickt, siegreich hervorgeht. Goethe dagegen, mit dem nagenden Wurm im Herzen, den seine schuldvolle Untreue gegen Friderike von Sesenheim in ihm zurückgelassen, erhob Clavigo zum Helden und stellte in diesem den tiefen Kampf dar, welcher im lebendigen Angedenken an die unglückliche Jugendgeliebte noch immer stürmisch in ihm auf- und abwogte.

„Mein Held", schreibt Goethe am 1. Juni 1774 an Schönborn, einen Literaturfreund aus den Klopstock'schen Kreisen, der damals als dänischer Consulatssekretär in Algier lebte, „ist ein unbestimmter, halb großer halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im Götz, vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson; auch finden sich hier Scenen, die ich im Götz, um das Hauptinteresse nicht zu schwächen, nur andeuten konnte".

Clavigo durchkämpft den schweren Kampf zwischen der Forderung der Selbsterhaltung und unverkümmerten Entwicklung, und zwischen der Pflicht der angelobten Treue, deren Verletzung der armen Verlassenen das Herz bricht. Mit großer Kunst hat der Dichter diese innere Zwiespältigkeit des Helden an zwei selbständige gesonderte Persönlichkeiten vertheilt; nur so konnte sich der lyrische Monolog zum dramatischen Dialog, das schwankende Hin und Her

der Gründe und Gegengründe zu greifbarem plastischem Leben gestalten. Clavigo spricht die Sprache des Herzens, sein Freund Carlos die Sprache des weltklugen Verstandes. Carlos, zu welchem offenbar Merck die hervorstechendsten Züge geliehen, ist einer der meisterhaftesten Charaktere, die Goethe geschaffen. Wohl erinnert er an Marinelli; aber der Unterschied ist, daß er nicht ein feiler Intriguant ist wie dieser, sondern berechtigte Zwecke verfolgt, wenn auch herzlos und gewissenlos in der Wahl der Mittel. Clavigo verläßt die Geliebte. Marie siecht dahin in Liebesgram. Beaumarchais, ihr Bruder, übernimmt die Rache des verletzten Familiengeistes. Neues Schwanken Clavigo's, dessen Herz aufs tiefste ergriffen wird, da er die schrecklichen Folgen seiner Unthat gewahrt. Erneutes Aufstacheln von Seiten des Freundes Carlos, der den Freund vor der Wiederaufnahme des alten Verhältnisses zu behüten sucht, in welchem er von seinem Standpunkt aus nur einen „dummen Streich" erblickt. Rückkehr Clavigo's zu Marie. In der Seele Clavigo's nur vertieftes Gefühl der Entfremdung und auf Grund dieses Gefühls erneuerter Abfall. Die Folgen der Schuld treten verderblich zu Tage. Um Beaumarchais unschädlich zu machen, muß Clavigo abscheulichen Verrath spinnen; Marie stirbt an gebrochenem Herzen. Zweikampf zwischen Clavigo und Beaumarchais. Tod Clavigo's.

Wenn man gesagt hat, daß ein Zurückgehen auf Lessing ein Fortschreiten sei, so gilt dies von Goethe's Clavigo im wörtlichsten Sinn. An die Stelle der völlig undramatischen Kompositionsweise des Götz, der, weil er nur die Einheit der Person, nicht die für jedes Drama unerläßliche Einheit der Handlung hat, nicht sowohl ein Drama als vielmehr nur eine dramatisirte Biographie ist, setzt die Clavigotragödie wieder die ächt dramatische Einheit der Handlung, den fest und straff gegeneinandergespannten dramatischen Kampf und Gegensatz. Zugleich aber ist die Clavigotragödie ein sehr bedeutsames und tief eingreifendes Hinausgehen über die Schranken der Lessing'schen Tragik. Unter allen deutschen Dramen wird in der Clavigotragödie zuerst wieder das eigenste Lebensgeheimniß

Shakespeare'scher Tragik, der Begriff der tragischen Schuld und deren nothwendige Ableitung aus dem Charakter des Helden, wiederentdeckt und künstlerisch verwirklicht. Emilia Galotti ist Intriguentragödie, Clavigo ist in ächt Shakespeare'scher Art Charaktertragödie. In Emilia Galotti wird die Verwicklung rein äußerlich und zufällig durch das Anstiften oder wenigstens durch die dienstfertige Mithilfe eines böswilligen Intriguanten herbeigeführt; die Katastrophe ist daher peinigend, die Tugend unterliegt und das Laster triumphirt oder geht doch sehr leichten Kaufes aus. In Clavigo entspringt die Verwicklung aus der tragischen Schuld des Helden selbst; die Katastrophe ist daher in ächt tragischem Sinn erhebend und reinigend, der Untergang des Helden ist die Bestätigung und die Sühne der gestörten sittlichen Weltordnung.

Und mit sicherem Kunstgefühl hatte der junge Dichter nicht blos erkannt, daß die moderne Tragödie ihrem innersten Wesen nach Charaktertragödie sein müsse, sondern auch, daß sie um so tiefer und reiner sei, je mehr die tragische Schuld des Helden in sich selbst Berechtigung habe und nur erst dadurch zur Schuld werde, daß sich ein an und für sich Berechtigtes einseitig auf Kosten und mit Verletzung anderer berechtigter sittlicher Mächte und Forderungen geltend machen und durchsetzen will. Das Aristotelische Gesetz, daß keine der dargestellten Hauptpersonen niedrig schlecht sein dürfe, hat lediglich den Grund, daß die Tragödie nicht ein Kampf der Tugend mit dem Laster, sondern der Kampf zweier berechtigter, ja möglichst gleichberechtigter Gegensätze ist. Goethe spricht dieses tiefe Kunstgefühl fast allzu bescheiden aus, wenn er in Dichtung und Wahrheit sagt, der Bösewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, habe er in Carlos den reinen Weltverstand gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren. Der Mangel der Clavigotragödie ist nur, daß der Begriff der tragischen Schuld und des tragischen Gegensatzes in ihr zwar richtig erfaßt ist, daß aber das gewählte Grundmotiv diesen Begriff nicht völlig deckt. Jeder

ächt tragische Fall ist von Hause aus unversöhnbar. Treffend schreibt Schiller einmal an Körner: „Wenn eine Tragödie nicht ganz unausbleiblich geschehen sein muß, sobald ihre Voraussetzungen Realität erhalten, so ist sie ein Unding.“ So tief aber ist hier die Spannung der Gegensätze nicht, daß der tragische Ausgang unabwendbar gewesen wäre. Goethe hat seine Schuld gegen Friderike von Sesenheim überlebt; der Spanier Clavigo, das Urbild, kam zu hohen Ehren, und lächelte, als er hörte, wie oft er auf der deutschen Bühne ermordet werde. Die Herbeiführung der Katastrophe ist daher loser und äußerlicher als die ächte Kunst gestattet; sie entspringt aus der Schuld nicht mit unbedingter Nothwendigkeit. Es ist lediglich Zufall, daß Clavigo der Leiche Mariens begegnet; und ebenso ist es lediglich Zufall, daß, als es zum Zweikampf kommt zwischen Clavigo und Beaumarchais, Clavigo der Unterliegende ist. Es ist immer ein schlechtes Zeugniß für die tragische Tauglichkeit des Grundmotivs, wenn es dem Dichter Mühe macht, den Helden schließlich von der Bühne zu bringen.

In Dichtung und Wahrheit erzählt Goethe, der Schluß sei einer englischen Ballade entlehnt. Dies ist ein Irrthum. Goethe's Vorbild war zum Theil ein altes Volkslied, „das Lied vom Herren und der Magd“, das unter den auf Herder's Anregung von Goethe im Elsaß gesammelten Volksliedern sich findet, die Schöll herausgegeben hat, zum Theil die Scene zwischen Hamlet und Laertes am Grabe Ophelia's.

Werther.

Merck schreibt in einem Briefe vom 14. Februar 1774 an seine Gattin: Der große Erfolg, den Goethe mit seinem Götz gehabt, habe ihm ein wenig den Kopf bethört; er sondere sich von allen seinen Freunden ab und lebe nur in seinen Dichtungen. Merck setzt hinzu: „Es muß ihm Alles gelingen, was er unternimmt; und ich sehe voraus, daß ein Roman, der von ihm zu Ostern erscheint, ebenso gute Aufnahme finden wird wie sein Drama.“

Die Erwartung Merck's erfüllte sich glänzend. Der Roman, welcher hier gemeint ist, war Werther.

Viel tiefer als Götz und selbst als Clavigo ist Werther aus dem innersten Gemüthsleben Goethe's genommen. Noch in seinem hohen Alter, in den Gesprächen mit Eckermann, nennt Goethe diese Dichtung ein Geschöpf, das er gleich dem Pelican mit dem Blut seines eigenen Herzens gefüttert.

Bis in das Einzelnste ist jetzt bekannt, inwieweit die unglückliche Liebe Goethe's für Charlotte Buff, die verlobte Braut seines Freundes Kestner, und seine Beziehungen zu Maximiliane Laroche, der unglücklichen Gattin des Geschäftsmannes Brentano, als äußerer Anlaß und stoffliche Unterlage dienten. Nicht minder, wie für das tragische Ende Werther's der Selbstmord des jungen Jerusalem bis in geringe Einzelheiten hinein zum Vorbild geworden ist. Aber nur um so mehr müssen wir die unvergleichliche Kraft und Kunst des Dichters bewundern, mit welcher er diese Ereignisse zum tief ergreifenden, ächt dichterischen, im höchsten Sinn monumentalen Ausdruck jener grübelnden wühlenden Stimmung zu machen wußte, die damals in dem gesammten jungen Geschlecht unheilvoll umging und an dessen innerstem Lebensmark zehrte.

Weltschmerz! Es ist ein so schmählich entheiligtes Wort; aber für die unruhig leidenschaftliche Wertherstimmung ist es die einzig richtige Bezeichnung. Unter den Einwirkungen Klopstock's und Gellert's war viel Empfindelei und Schönseligkeit emporgewuchert; Young und Ossian nährten den gegenstandslosen Trübsinn; Shakespeare's gewaltige Dichtung entrollte eine Welt voll That und Leidenschaft, die alle Gemüther entflammte. Was Wunder, daß ein solches Geschlecht dem poesievollen Idealismus Rousseau's, der dem verbildeten Menschenwerk den Spiegel der reinen und unverfälschten Natur vorhielt, von ganzer Seele gehörte und sich prüfungslos sogar an dessen Phantastereien berauschte? Draußen das schleppende geistlose bürgerliche Dasein; tief innen das ununterdrückbare Unendlichkeitsstreben des seine Rechte fühlenden Herzens, das, weil es nirgends Genüge findet, sich nun für diese schaale Welt zu gut

dünkt und, statt ernst und stetig an deren allmählicher Fortbildung zu arbeiten, in unmuthigem Uebermuth eitel und eigenwillig sich in sich zurückzieht. „Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist Manchen schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die thätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind, wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit da hinausläuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu schaffen, die wieder keinen Zweck haben als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt, — das Alles macht mich stumm! Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft! Und da schwimmt Alles vor meinen Sinnen und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt!"

Goethe selbst hat dieses Grundmotiv seiner Dichtung scharf und bestimmt ausgesprochen. Wenige Monate nach Vollendung derselben, schreibt er in dem schon angeführten Briefe an Schönborn, er habe in den Leiden des jungen Werther einen jungen Menschen dargestellt, „der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Speculation untergräbt, bis er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt."

Die Leidensgeschichte Werther's ist die Tragödie eines ungebändigten empfindsamen Herzens, das lieber der harten und kalten Welt verachtend den Rücken kehrt als daß es das Recht und die Unendlichkeit seines Gefühlslebens kleinmüthig verleugnen möchte.

Nie wieder hat Goethe etwas geschaffen, das eine so hinreißende Gluth mit einer so unbeirrbaren Sicherheit der künstlerischen Genialität verbindet. Wie der Dichter selbst aus jenem tiefen Herzenserlebniß, das der Erfindung des Romans zum Grunde liegt, zwar

schmerzvoll, aber unversehrt hervorging, so ist auch hier in der Dichtung das Recht der sittlichen Vernunft durch den tragischen Untergang des Helden gewahrt und hervorgehoben; und doch glüht und zittert in jeder Zeile die fieberhafte Erregtheit des tiefsten Seelenschmerzes, die unwiderstehliche Allgewalt der Leidenschaft, der drängende Kampf überschwellenden Gefühls gegen die Dürre und Prosa der herrschenden Sitte.

Sogleich die ersten Briefe führen uns in Werther's innerstes Wesen. Eine wehmüthig bewegte Stimmung erfüllt ihn; die Erinnerung an ein geliebtes, aber aufgegebenes Mädchen klingt leise in ihm nach. Ein um so köstlicherer Balsam ist ihm die paradiesische Gegend, in welche er sich einsam zurückgezogen, und die erquickende Frühlingspracht. Oft möchte er erliegen unter der unaussprechlichen Herrlichkeit dieser Erscheinungen; und am liebsten verkehrt er mit Kindern und mit Menschen aus dem niederen Volk, denn in diesen schaut und genießt er das rein und einfach Menschliche am hellsten und unmittelbarsten. Doch ist schon jetzt klar ersichtlich, daß an Werther's Jugendblüthe ein tödtlicher Wurm nagt. „Wie oft lull ich mein empörtes Blut zur Ruhe“, schreibt er an seinen Freund Wilhelm, „denn so ungleich, so unstät hast Du nichts gesehen als dieses Herz! Lieber! brauch ich Dir das zu sagen, der Du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen! Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind, jeder Wille wird ihm gestattet. Sage das nicht weiter; es giebt Leute, die es mir verübeln würden.“ Nur in der schweifenden Ungebundenheit, das Brausen und Stürmen des eigenwilligen und empfindungsseligen Herzens voll und ganz auszuleben, sieht er die lebenswerthe unveräußerliche Menschenbestimmung.

Und immer tiefer bohrt sich Werther in das verzehrende Grübeln über die Gebrochenheit und Bedingtheit des Lebens. Was Arbeit, was selbst Hingebung an eine bestimmte einzelne Freude? „Es ist ein einförmiges Ding um das Menschengeschlecht. Die Meisten verarbeiten den größten Theil, um zu leben; und das Bißchen, das

ihnen von Freiheit übrig bleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuchen, es los zu werden!" — — „Wenn ich mich manchmal vergesse und manchmal mit den Menschen die Freuden genieße, die den Menschen noch gewährt sind, an einem artig besetzten Tisch mit aller Offenherzigkeit und Treuherzigkeit sich herumzuspaßen, eine Spazierfahrt, einen Tanz zur rechten Zeit anzuordnen, und dergleichen, das thut eine gute Wirkung auf mich, nur muß mir nicht einfallen, daß noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern und die ich sorgfältig verbergen muß. Ach, das engt das Herz so ein!" Was bleibt in dieser peinvollen Verdüsterung? „Ich sage Dir, mein Schatz, wenn meine Sinnen gar nicht mehr halten wollen, so lindert all den Tumult der Anblick eines Geschöpfs, das in glücklicher Gelassenheit den engen Kreis seines Daseins hingeht, von einem Tage zum andern sich durchhilft, die Blätter abfallen sieht und nichts dabei denkt als daß der Winter kommt." Ja, schon drängt sich das verhängnißvolle Wort hervor, des Menschen höchstes Glück sei, daß er bei aller Einschränkung doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit behalte, diesen Kerker verlassen zu können, wann er wolle.

Von einem so übervollen empfindungswarmen Herzen sind die Stürme des Lebens unabwendbar. Und wie kann es ihnen gewachsen sein? Werther lernt Lotte kennen. Welch' köstliche Perle ächtester Poesie ist dieser Brief, in welchem Werther sein erstes Begegnen mit ihr schildert.

Wir blicken in ihr stilles idyllisches Hauswesen; die Sorge und Pflege für den Vater und die verwaisten jüngeren Geschwister hat sie früh über ihr Alter hinaus selbständig und erfahren gemacht. In ihrer reinen Begeisterung für den Vicar of Wakefield und für die gemüthvollen Oden Klopstock's zeigt sich ihre rege Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne; in Tanz und Spiel ist sie das unbefangene Mädchen voll frischer Munterkeit. „So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Thätigkeit!" Es ist das reizvolle Gegenbild, in welchem Werther anschaut und liebt,

was ihm selbst mangelt. Werther ist durch diese aufkeimende Leidenschaft in seiner ganzen Stimmung verändert. Früher hatte er so gern in der Einsamkeit der Natur geschwelgt; jeder Baum, jede Hecke war ihm ein Strauß von Blüthen; man möchte zum Maikäfer werden, hatte er ausgerufen, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumzuschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können. Jetzt ist ihm dies Alles gleichgültig; jetzt können Sonne, Mond und Sterne geruhig ihre Wirthschaft treiben, er weiß weder daß Tag noch daß Nacht ist, die ganze Welt verliert sich um ihn her. Und bis dahin war es sein Höchstes gewesen, im Gleise der Gewohnheit so herzufahren und sich weder um Rechts noch um Links zu bekümmern, sein ganzes Wesen wollte er an die Fülle der Unendlichkeit hingeben. Jetzt lechzt er nach entschlüpftem Labsal und er gewahrt staunend, daß sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterland sehnt und einzig in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, im Kreise seiner Kinder, in den Geschäften zu ihrer Erhaltung, die Wonne findet, die er in der weiten Welt vergebens suchte. Aber eine unerläßliche schwere Pflicht ist ihm zugefallen. Die Geliebte ist die Verlobte eines Anderen. Entweder muß er trotz aller Hindernisse seine Wünsche gewaltthätig durchzusetzen streben oder seine Liebe mit aller Kraft in sich niederkämpfen. Weder zu dem einen noch zu dem andern Schritt hat seine brütende Leidenschaftlichkeit den frisch aufspringenden abschüttelnden Muth. Der unausbleibliche harte Zusammenstoß bleibt nicht aus. Albert, der Bräutigam, kommt. Er ist der beste Mensch unter dem Himmel, ganz ohne Eifersucht, auch seinerseits dem neuen Freund bald aufs aufrichtigste zugethan. Werther aber fühlt doch täglich mehr das Unhaltbare seiner Stellung und bekennt dieses Gefühl in den leidenschaftlichsten Ausdrücken. Werther wäre nicht Werther, hätte er die Thatkraft, den Versuch zu machen, Albert aus dem Herzen der Geliebten zu drängen. Wie aber kann er von seiner Liebe lassen? Nur Strohmänner, sagt er, können meinen, er solle sich resigniren, weil es nun einmal nicht anders sein könne. Eine tiefe Tragik umstrickt ihn. Immer häufiger werden in ihm die Gedanken an

Selbstmord, immer ausschließlicher und selbstquälerischer die Betrachtungen über die Nachtseiten des Lebens. Selbst sein volles warmes Gefühl an der lebendigen Natur wird ihm jetzt nur eine Quelle des Elends; was ist die Natur als der Abgrund des ewig offenen Grabes, ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer? In wilden und unwegsamen Fußwanderungen sucht er das tobende Herz zu beschwichtigen. Vergebens. Endlich ermannt er sich. Er flieht.

In geregelter Thätigkeit sucht er sich zu vergessen. Er ist bei einer Gesandtschaft eingetreten. Der Anfang ist leidlich. Das Beste ist, daß es genug zu thun giebt; und die vielerlei Menschen, die allerlei neuen Gestalten machen ihm ein buntes Schauspiel vor seiner Seele. Aber für immer? Es umdrängt ihn die Geschäftspedanterei, die Kleinlichkeit und Enge der Etikette, der Schwall der elendesten und erbärmlichsten Leidenschaften! zuletzt trifft ihn sogar eine empörende Zurücksetzung von Seiten des sinnlosesten adligen Kastengeistes.

Diese Hinweisung auf die Unbill und Jämmerlichkeit der maßgebenden gesellschaftlichen Zustände und Anschauungen ist nicht, wie Napoleon in seiner Unterhaltung mit Goethe rügte und wie Goethe unbegreiflicherweise zugestand, eine Durchschneidung der Einheitlichkeit des Grundmotivs, sondern eine sehr wesentliche Verstärkung und Vertiefung desselben. Der Groll Werther's gegen die Welt gewinnt dadurch nur um so mehr Berechtigung und größere Allgemeinheit. Der geniale Jüngling soll verkümmern in diesen Philistereien und Unwürdigkeiten, gleich dem Pferde in der Fabel, das, seiner Freiheit ungeduldig, sich Sattel und Zeug auflegen läßt und endlich zu Schanden geritten wird?

Aufs neue beginnt Werther die gefährliche Irrfahrt. „Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde, seid Ihr denn mehr?“ Er will in den Krieg; es ist nur eine flüchtige Grille. Gleich dem Schmetterling, der immer wieder zu der tödtenden Lichtflamme, der er entflohen, blindlings zurückflattert, kehrt Werther wieder zurück in die Nähe der Geliebten. Er phantasirt sich in den

Wahn, sie sei mit Albert nicht glücklich. Es wird in ihm immer düsterer und finsterer. An die Stelle Homer's tritt Ossian. Was noch an thätiger Kraft in ihm ist, verlischt. „Wehe mir! ich fühle zu wahr, daß an mir allein alle Schuld liegt. Nicht Schuld! Genug, daß in mir die Quelle alles Elends verborgen ist, wie vormals die Quelle aller Seligkeit. Bin ich nicht noch eben derselbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herumschwebte, dem auf jedem Tritt ein Paradies folgte, der ein Herz hatte, die ganze Welt liebevoll zu umfassen? Und dies Herz ist jetzt todt, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Thränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirn zusammen. Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war; die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf, sie ist dahin! Ich habe mich oft auf den Boden geworfen und Gott um Thränen gebeten wie ein Ackersmann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist und um ihn die Erde verdürstet; aber ach! ich fühle es, Gott giebt Regen und Sonnenschein nicht unserm ungestümen Bitten, und jene Zeiten, deren Andenken mich quält, warum waren sie so selig, als weil ich mit Geduld seinen Geist erwartete, und die Wonne, die er über mich ausgoß, mit ganzem innig dankbarem Herzen aufnahm!"

Für den Müden und Gebrochenen ist kein rettender Ausweg. Die Kämpfe, die er noch mit sich kämpft, sind nur halbe Kämpfe, ohne das Wollen des Sieges, und darum nur unaufhörliche Niederlagen. Der Entschluß, die Welt zu verlassen, reift. „Den Vorhang aufzuheben und dahinterzutreten, das ist Alles! Und warum das Zaudern und Zagen? Weil man nicht weiß, wie es dahinter aussieht? Und man nicht wiederkehrt? Und daß das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsterniß zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen!" — „Ja, Lotte, warum sollte ich es verschweigen? Eines von uns Dreien muß hinweg, und das will ich sein! O meine Beste! in diesem zerrissenen Herzen ist es wüthend herumgeschlichen, oft — deinen Mann zu ermorden!

Dich! mich! so sei es!" Wie mit Schwertern trifft es in unser Herz, wenn unter solcher Stimmung Werther der Geliebten aus Ossian liest: „Die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden." Nun geschieht das Unabwendbare. Werther tödtet sich.

„Handwerker trugen ihn, kein Geistlicher hat ihn begleitet." Schneidender als diese letzten Worte des Romans, welche dem Briefe entlehnt sind, in welchem Kestner an Goethe den Tod des jungen Jerusalem meldete, hätte der Schluß gar nicht erfunden werden können. Gegenüber der Tragödie des überschwenglichen leidenschaftlichen Herzens die pharisäische Herzlosigkeit der Weltsitte.

Die Wertherdichtung ist nicht die tiefste, aber die bewunderungswürdigste Dichtung Goethe's. Das Grundmotiv ist krankhaft, und doch von unzerstörbarer Wirkung; veraltet, und doch unveraltbar. Die Zwiespältigkeit dieses Eindrucks besteht darin, daß der unverbrüchliche Idealismus des Herzens hier nur in der unreifen und unklaren Form zielloser Phantastik auftritt, und daß diese unreife und unklare Phantastik in der dichterischen Darstellung doch mit aller Hoheit und Unbezwinglichkeit des wahren und ächten Idealismus erfüllt und durchglüht ist.

Werther ist Phantast. Die Erbärmlichkeit des Weltlaufs, meint Werther und wir sollen es mit ihm meinen, hat keinen Raum für solche Tiefe und Innerlichkeit. Einem gesunden und thatkräftigen Herzen wäre die Tragik Werther's nicht unlösbar gewesen. Mehr Selbstbeherrschung und Manneskraft, und Werther war gerettet, wie der Dichter aus gleicher Verwicklung siegreich hervorgegangen. Die aus der Bearbeitung von 1786 stammende Einschiebung der höchst wirksamen Parallelgeschichte des Bauernburschen, der aus Eifersucht seinen Mitbewerber todtschlägt, zeigt, daß später die gereiftere Kunsteinsicht Goethe's diesen Mangel erkannte und ihn durch die Hinweisung auf die dämonische Urgewalt elementarer Leidenschaft möglichst zu verdecken suchte. Trotzdem wird Werther zum Untergang

geführt; und zwar so, daß er nicht als ein Fehlender dargestellt wird, sondern als ein tief beklagenswerth Unglücklicher, als ein der unentrinnbaren Welttragik schuldlos Erliegender. Die Dichtung wäre nicht zu ertragen und fiele in die Reihe der peinlichsten Empfindsamkeitsromane, wäre mit dieser krankhaften Phantastik das Grundmotiv erschöpft. Aber das grade ist die eigenste Größe und der mit Nichts vergleichbare Reiz dieser Dichtung, daß sie nichtsdestoweniger zugleich voll des gesundesten kraftstrotzendsten Lebensgefühls ist. Freilich ist jener stürmende unglückliche Jüngling Phantast; aber er ist nicht blos Phantast. Untrennbar neben und in seiner Ueberspannung und Krankhaftigkeit, durch die er sich untergräbt und vernichtet, liegt so viel ächter und kräftiger Idealismus, so viel rein und allgemein Menschliches, so viel gesunder revolutionärer Zorn gegen Unnatur und Unvernunft, so viel spornendes Verlangen nach Poesie und Ursprünglichkeit, so viel reine kindliche Nächstenliebe, daß wir immer wieder in die tiefste Mitleidenschaft des Helden gezogen werden, daß wir trotz aller seiner trüben Leidenschaftlichkeit ihn immer wieder als einen Theil unserer selbst, und zwar nicht als den schlechtesten, empfinden, ja daß, wie Goethe in den Gesprächen mit Eckermann sich ausdrückt, Jeder einmal im Leben eine Epoche hat, in welcher ihm der Werther kommt, als sei er eigens für ihn geschrieben. Wandte sich doch selbst der vierundsiebzigjährige Dichter noch in einem seiner ergreifendsten Gedichte „An Werther's Schatten" als an eine Gestalt, der er sich in tiefster Seele noch verwandt fühlte!

Und dazu die unvergleichliche Kunst der Komposition und der dichterischen Darstellung. Was Rousseau in der Neuen Heloise ahnungsvoll, aber unzulänglich erstrebte, hier ist es überwältigende That. Ein so umstrickender Zauber festgeschlossener künstlerischer Einheit, eine so zwingende unentrinnbare Grundstimmung, ein so ergreifendes Schauen und Offenbaren der geheimsten und schreckhaftesten Abgründe und Herzenstiefen, eine so warme und lebensvolle Empfindung für die Poesie des menschlichen Kleinlebens sowohl wie der gewaltigsten Leidenschaften, ein so offenes und plastisches

Auge für die Fülle landschaftlicher Schönheit und für das machtvolle Einwirken der Naturumgebung auf die wechselnden Seelenstimmungen, eine solche Gluth und Macht der Sprache war noch nicht gehört worden und ist selbst von Goethe in solcher Tiefe und Energie nur im Faust wiedererreicht. Ueberall die packende Kraft und die volle und innige Gegenwart des innerlichst Selbsterlebten.

Es ist bekannt, wie tief die Gewalt dieser Dichtung das innerste Mark der Zeit traf.

Die Männer der Aufklärungsbildung, nicht blos Nicolai, sondern auch die Größten und Besten wie Lessing und Kant und Möser und Lichtenberg sahen in ihrer scharfen Verstandesklarheit in Werther nur den krankhaften, eitlen, abenteuerlichen Phantasten, dessen kleingroßes, verächtlich schätzbares Wesen um so gefährlicher sei, je näher es liege, die poetische Schönheit mit der moralischen zu verwechseln. Mit den Schlacken verwarfen sie auch den Kern. Die Jugend dagegen, befangen in demselben gefühlsdunklen weltfeindlichen Groll und Ungestüm, sah in Werther nur den heldenmüthigen Kämpfer für die Poesie des Idealismus, den tragischen Blutzeugen für die unaufgebbaren Rechte des Herzens. „Es war jetzt erlaubt", sagt Rehberg, einer dieser jüngeren Zeitgenossen (vgl. Tieck's Kritische Schriften, Bd. 2, S. 301), „Gedanken laut werden zu lassen, die man einst kaum gewagt hatte, sich selbst zu gestehen, Gesinnungen zu äußern, die man sich selbst nicht hatte gestehen dürfen; bald ward es etwas Schönes, dieses Alles zur Schau zu tragen. Ich war siebzehn Jahre alt, als Werther erschien. Vier Wochen lang habe ich mich in Thränen gebadet; nicht über die Liebe und das Schicksal des armen Werther, sondern in der Zerknirschung des Herzens und im demüthigenden Bewußtsein, daß ich nicht so dächte, nicht so sein könne, als dieser da. Ich war von der Idee befallen, wer fähig sei, die Welt zu erkennen, wie sie wirklich ist, müsse so denken, müsse so sein."

Und diese unterwühlende Wirkung erstreckte sich nicht blos auf Deutschland, sondern über ganz Europa, über die ganze gebildete Welt.

Während der Dichter sich durch seine Dichtung von seinen Leiden und Verstimmungen befreit hatte, mußte er es erleben, daß seine Dichtung die kranke siechende Zeitstimmung beförderte, ja erst zum vollen Ausbruch brachte. Man kleidete sich nicht blos in die Tracht Werther's, man wallfahrtete nicht blos zu seinem Grabe; es fehlt auch nicht an Solchen, die gleich ihm in eitler Weltverachtung den Tod suchten. Werther hat mehr Selbstmorde verursacht als die schönste Frau, sagt spottend Madame Stael.

Vergebens hatte der Dichter dem zweiten Theil seine warnenden Verse vorausgeschickt:

„Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettest sein Gedächtniß von der Schmach;
Sieh, Dir winkt sein Geist aus seiner Höhle:
Sei ein Mann und folge mir nicht nach!"

Es galt das Phantastische abzuwerfen, und den wahren, nicht mit der Welt grollenden, sondern versöhnten Idealismus zu finden. Hier liegen die Keime des Tasso und des Wilhelm Meister.

Erwin und Elmire. Claudine von Villabella. Stella.

Im October 1773 meldet Goethe an Kestner, daß bald ein Lustspiel mit Gesängen fertig sei, ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl auf den Horizont der Acteurs und der Bühne gearbeitet. Es ist das Singspiel „Erwin und Elmire" gemeint, das 1775 in Jacobi's „Iris" erschien; im nächsten Jahr folgte ihm ein zweites: „Claudine von Villabella".

Es sind Nachahmungen der französischen Operetten und der beliebten kleinen deutschen Singspiele; flüchtig skizzirte Einfälle, ansprechend durch zarten lyrischen Hauch, aber ohne tiefere Bedeutung. Und selbst als Goethe während seines Aufenthalts in Rom behufs der neuen Gesammtausgabe seiner Werke diese Singspiele durch Verfeinerung der Motive und durch Umbildung der Prosa in Verse zu höherem künstlerischen Werth zu erheben und, wie er sich aus-

drückt, aus ihnen die alte Spreu hinauszuschwingen versuchte, blieben seine Bemühungen ohne durchgreifenden Erfolg; zumal Kayser, dem er die Composition anvertraute, nur ein sehr untergeordneter Musiker war.

Stella dagegen, im Februar und März 1775 gedichtet, wurzelt wieder ganz und gar in der Wertherstimmung.

Freilich in der unerfreulichsten Weise. Die erste ursprüngliche Gestalt der Stella, die den seltsamen Titel „Ein Schauspiel für Liebende" führte, ist mit vollem Recht ein verzerrter Werther genannt worden. Während Werther ein tragisches Ende nimmt, weil in der gegebenen Situation keine andere Wahl blieb, als daß entweder Werther oder Albert weichen mußte, wird hier versucht, eine ähnliche Situation heiter und versöhnend zu lösen. Zwei Frauen gewinnen es über sich, dem gemeinsam Geliebten gemeinsam Gattin zu sein.

Der Name „Stella" deutet auf Swift's Verhältniß zu Stella und Vanessa. Urlichs hat auf Grund der von ihm herausgegebenen Briefe Goethe's an Johanna Fahlmer (1875) die Vermuthung aufgestellt, daß diesem Stück die heimliche Liebe Johanna's zu Fritz Jacobi zu Grunde liege; Scherer hat auf dieser Spur weiter forschend noch andere Motive aufgezeigt. Die Eingeweihten verstanden die persönliche Beziehung. Johanna freute sich der Dichtung, Jacobi fühlte sich aufs tiefste verletzt.

Wie sich der Dichter die Stimmung dachte, welche er hervorbringen wollte, spricht der schöne Vers aus, mit welchem er 1776 das Stück an Lili schickte: „Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe, ein Herz das andere zieht, und daß vergebens Liebe vor Liebe flieht." Unstreitig aber ist Stella das Krankhafteste, was Goethe geschaffen hat. Der Abschluß, daß Fernando als ein moderner Graf von Gleichen mit beiden Frauen lebt, ist und bleibt eine Vertheidigung der Doppelehe, eine Vertheidigung der ungezügelten sophistischen Selbstsucht des Herzens- und Sinnentaumels. Merck sprach diesen Vorwurf sogleich offen gegen den Dichter selbst aus.

Es wäre unbegreiflich, wie Goethe dieses Stück schreiben und wie dieses Stück selbst bei einigen der Besten unter den Zeitgenossen Bewunderung finden konnte, wenn die Sturm- und Drangperiode mit ihrem rücksichtslosen Pochen auf die unveräußerlichen Rechte des Herzens nicht allgemein die leichtfertigsten Ansichten über Wesen und Ausschließlichkeit der Ehe gehegt hätte. Was Stella als Dichtung schildert, in Bürger's Liebe zu Molly war es geschichtliche Thatsache. Schlimmer als Stella ist das Lustspiel von Jacob Lenz: „Die Freunde machen den Philosophen.“ Man denke an Schiller's Freigeisterei der Leidenschaft! Man denke selbst an Jacobi's Woldemar! Die Liederlichkeiten der sogenannten Romantiker zeigen sich auch hier nur als Fortsetzungen der Sturm- und Drangperiode.

Goethe's Stella ist ein schlagender Beweis, daß die unsittliche Lösung eines Konflikts auch künstlerisch immer unbefriedigend wirkt. Wie können wir einen erfreulichen Ausblick in die Zukunft gewinnen, nachdem wir den Helden als verbrecherischen Lumpen und die liebenden Frauen als liebekranke Thörinnen kennen gelernt haben? Wo ist Wahrheit, wo Ueberzeugungskraft?

Noch 1786 wurde von Goethe das Stück unverändert in die Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen. Auch Schiller, welcher nach Goethe's Bericht eine Bühnenbearbeitung unternahm, scheint an der bedenklichen Moral keinen Anstoß genommen zu haben. Erst nach wiederholten Aufführungen drängte sich dem Dichter die unabweisliche Einsicht auf, daß vor unseren Sitten, die recht eigentlich auf Monogamie gegründet seien, eine Beschönigung der Doppelehe nicht bestehen könne. Er suchte dem Uebel abzuhelfen, indem er der Verwicklung einen tragischen Ausgang gab. Im Jahr 1806 wurde das Schauspiel für Liebende zum ersten Mal als Trauerspiel auf die Bühne gebracht und erschien als solches in der Ausgabe von 1816. Indeß — nur wenige werden einstimmen, wenn Goethe in einem 1815 geschriebenen Aufsatz sich rühmt, das Stück habe durch diese tragische Wendung eine Gestalt gewonnen, die das Gefühl befriedige und die Rührung erhöhe.

Die satirischen Possen und Fastnachtsspiele.

Im Götz hatte Goethe das Faustrecht verherrlicht; in den satirischen Possen und Fastnachtsspielen übte er selbst das Faustrecht. Sie sind meist aus zufälligen und ganz persönlichen Anlässen entstanden, muntere Nachklänge genial leidenschaftlicher Gespräche mit gleichgesinnten Genossen; in jedem Wort liegt die tolle Lust und Verwegenheit des Improvisirten. „Durch ein geistreiches Zusammensein an den heitersten Tagen aufgeregt", sagt Goethe im dreizehnten Buch von Dichtung und Wahrheit, „gewöhnte man sich, in augenblicklichen kurzen Darstellungen Dasjenige zu zersplittern, was man sonst zusammengehalten hatte, um größere Kompositionen daraus zu erbauen; ein einzelner einfacher Vorfall, ein glücklich naives, ja ein albernes Wort, ein Mißverstand, eine Paradorie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder Angewohnheiten, ja eine bedeutende Miene, und was nur immer in einem bunten rauschenden Leben vorkommen mag, Alles ward in Form des Dialogs, der Katechisation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt, manchmal in Prosa, öfter in Versen. Man könnte diese Productionen belebte Sinngedichte nennen, die ohne Schärfe und Spitzen mit treffenden und entscheidenden Zügen reichlich ausgestattet waren; unter allen auftretenden Masken sind wirkliche, in jener Societät lebende Glieder oder ihr wenigstens verbundene und einigermaßen bekannte Personen gemeint; aber der Sinn des Räthsels blieb den Meisten verborgen, Alle lachten, und Wenige wußten, daß ihnen ihre eigensten Eigenheiten zum Scherze dienten." Dennoch ragt die Bedeutung dieser satirischen Possen und Neckereien über das blos Zufällige und Persönliche weit hinaus. Mochten immerhin viel Porträtzüge und nächste persönliche Beziehungen und Vorfälle mit unterlaufen, diese lustigen Schwänke göttlicher Frechheit sind die satirische Geißelung überwuchernder Thorheiten und Kränklichkeiten, die um so gefährlicher wirkten, je

mehr sie zum Theil nur krankhafte Auswüchse grade des Besten und Schönsten der Zeit waren. Mit vollem Recht konnte Goethe an einer anderen Stelle von Dichtung und Wahrheit sagen: „Tiefer Eindringende werden doch geneigt bemerken, daß allen solchen Excentricitäten ein redliches Bestreben zu Grunde lag. Aufrichtiges Wollen streitet mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talent gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickelt Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit, so daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann, das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt; denn genau besehen, ist der Kampf noch nicht ausgekämpft, er setzt sich noch immer fort, nur in einer höheren Region.“

Es fehlt etwas sehr Wesentliches im Jugendbild Goethe's, wenn wir diese derben und, wie sie Goethe einmal selbst nennt, muthwillig händelsüchtigen Humoresken nicht nach Gehalt und Gestalt genügend beachten.

Fast insgesammt fallen sie in den Winter 1773—1774. Um so überraschender ist die Mannichfaltigkeit ihres Inhalts; mit Ausnahme des Politischen, das dem jungen Dichter fernlag, werden alle tiefsten Fragen der Zeit berührt. Die Farce „Götter, Helden und Wieland“, welche der übermüthig geniale Jüngling eines Sonntagnachmittags bei einer Flasche guten Burgunders in einer einzigen Sitzung niederschrieb, und in welcher er im Aerger über Wieland's Noten zu Shakespeare und über die Jämmerlichkeit seines Singspiels Alceste, diesen, wie Goethe's Ausdruck lautet, auf eine garstige Weise turlupinirte, ist unstreitig eines der köstlichsten Stücke von Literaturkomödie, die irgendeine Literatur aufzuweisen hat. An die Satire gegen abgestandene Richtungen der Dichtung reiht sich mit gleicher Keckheit die Satire gegen abgestandene Richtungen der Theologie und Religion. Der „Prolog zu Bahrdt's neusten Offenbarungen“ ist ein Schlag gegen den herabgekommenen Rationalismus, wie ihn nur ein Dichter führen konnte, der kurze Zeit darauf in seiner Faustdichtung das herrliche Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Schüler dichtete. Und ebenso war das „Jahrmarktsfest

zu Plundersweilern", so bunt und vielgestaltig die Masken desselben sind, in seiner ursprünglichen Fassung vorzugsweise auf das religiöse Leben gerichtet; in den älteren Ausgaben sind die eingeschobenen Gespräche zwischen Haman und Kaiser Ahasverus und zwischen der Königin Esther und Mardochai, nicht wie jetzt nur eine frostige Persiflage der alten französischen Alexandrinertragödie, sondern eine derb cynische Verspottung der Rationalisten und Pietisten. Auch die Sturm- und Drangperiode selbst entgeht der satirischen Geißel nicht. „Pater Brey" und „Satyros oder der vergötterte Waldteufel", welche Goethe in Dichtung und Wahrheit mit Recht als zueinandergehörige Gegenstücke bezeichnet, schildern, das eine die weichliche Empfindsamkeit, das andere die rohe Kraftgenialität, wie sie von niedrigen Menschen als modische Maskirung niedrigster Selbstsucht ausgebeutet wurden. Pater Brey geht auf Leuchsenring und dessen Verhalten zu Herder und seiner Braut, Satyros auf Basedow, auch Züge Herder's hat man darin erkennen wollen; der tiefere Hintergrund aber sind die Uebertreibungen Rousseau's und seiner Schule überhaupt. „Kleider sind Gewohnheitspossen nur, die Euch von Wahrheit und Natur entfernen." „Habt Eures Ursprungs vergessen, Euch in Häuser gemauert, Euch in Sitten vertrauert, kennt die goldnen Zeiten nur als Märchen von weiten." „Und nun ledig des Drucks gehäufter Kleinigkeiten, frei wie Wolken, fühlt, was Leben sei! der Baum wird zum Zelte, zum Teppich das Gras, und rohe Kastanien ein herrlicher Fraß!" „Rohe Kastanien, unser die Welt!" Ja, vergleichen wir die Bruchstücke von „Hannswurst's Hochzeit oder der Lauf der Welt" mit den Andeutungen, welche in Dichtung und Wahrheit und in Eckermann's Gesprächen über den Plan und die beabsichtigte Ausführung enthalten sind, so ist leicht zu erkennen, daß dieses Stück besonders deshalb „ein mikrokosmisches Drama" genannt werden sollte, weil es in ihm auf eine allgemeine Parodirung der geltenden sittlichen und gesellschaftlichen Weltverhältnisse abgesehen war. Hannswurst schließt: „Euer fahles Wesen, schwankende Positur, Euer Trippeln und Krabbeln und Schneidernatur, Euer ewig lauschend Ohr, Euer Wunsch hinten

und vorn zu glänzen, lernt freilich wie ein armes Rohr von jedem Winde Reverenzen; aber seht an meine Figur, wie harmonirt sie mit meiner Natur, meine Kleider mit meinen Sitten; ich bin aus dem Ganzen zugeschnitten."

Kinder augenblicklicher Einfälle und Launen lehnen diese kleinen Scherze und Schwänke jede strengere Kunstforderung von sich ab. Es sind keck hingeworfene dialogisirte Einzelscenen ohne eigentlich dramatische Handlung. Oft verliert sich wohl auch der Ausdruck allzu geflissentlich in's Rohe und Cynische; besonders Hannswurst's Hochzeit scheint sich nach Allem, was davon gemeldet wird, mehr als nöthig in knotigen und zotigen Hannswurstiaden gefallen zu haben. Aber wie derb und possenhaft ungezogen oft dieser Humor ist, immer ruht er auf dem kerngesunden und grundehrlichen Sinn für das Aechte und Große. Im ausgelassensten Muthwillen die unbestechliche Sicherheit fester und klarer Ziele.

Und nicht minder beachtenswerth als der Inhalt ist die Formeneigenthümlichkeit dieser kleinen Dichtungen.

Sie ist durchaus neu und eigenartig in ihrem Zurückgreifen auf die alte Form der Fastnachtsspiele und auf die komische Hannswurstfigur der Volksbühne.

Man hört die Nachklänge Lessing's und Justus Möser's, wenn Goethe am 6. März 1773 an den Actuar Salzmann schreibt: „Unser Theater hat sich, seit Hannswurst verbannt ist, aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d'esprit, die bei den Franzosen Zoten und Possen ersetzen, haben wir keinen Sinn, unsere Societät und unser Charakter bieten auch keine Modelle dazu, also ennuyiren wir uns regelmäßig; und willkommen wird Jeder sein, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf's Theater bringt."

Wie Goethe damals in seinem entschlossenen Streben nach urwüchsiger Volksthümlichkeit es wagte, selbst in die erschütternd erhabene Tragik seiner Faustdichtung den Hanns-Sachsischen Ton einzuführen, so suchte er in diesen Fastnachtsspielen und Hannswurstiaden auch nach einer gleich volksthümlichen Wiedergeburt und

Fortbildung des deutschen Lustspiels. Aus den Briefen Goethe's an Salzmann ist zu ersehen, wie warme Theilnahme Goethe zu derselben Zeit auch dem Versuch zuwendete, welchen Lenz machte, die Plautinischen Lustspiele für die deutsche Bühne wiederzugewinnen; in den alten Verlagskatalogen von Weygand werden diese verdeutschten Umbildungen immer als das gemeinsame Werk beider Freunde angekündigt.

Goethe ist auch noch in den ersten Weimarer Jahren einer solchen Wiedergeburt derber deutscher Volkskomik vielfach nachgegangen. Um so unbegreiflicher und bedauerlicher ist es, daß er sich niemals an denjenigen Dichter gewendet hat, der ihm für das Komische hätte werden können, was ihm Shakespeare für das Tragische war. Die künstlerische Fortbildung und Veredlung der deutschen komischen Volksbühne lag in Holberg.

Mahomet. Der ewige Jude. Prometheus.

Die religiösen Fragen, welche sich schon in den kleinen Fastnachtsspielen aufdrängten, rangen nach tieferer dichterischer Gestaltung. Zumal grade damals in Goethe sich die mächtigsten religiösen Wandlungen und Umbildungen vollzogen.

Freilich war Goethe der Anempfindung schönseligen Frömmlerwesens, in welche sich seine klare und reine Natur durch die Macht äußerer Einwirkungen eine Zeitlang hatte verstricken lassen, mit erstarkter Bildung für immer entwachsen. Aber der Gewinn einer eigenen klar bestimmten religiösen Anschauung gelang doch erst allmählich. In Goethe's Dichtung sind diese Uebergänge scharf ausgeprägt. Die unausgeführten Entwürfe Mahomet's und des ewigen Juden einerseits und das Prometheusdrama andererseits, obgleich in ihrer Entstehungszeit wenig auseinanderliegend, ruhen doch auf durchaus verschiedener Anschauungsweise. Dort spricht der Rationalist des achtzehnten Jahrhunderts, der, wie sich Goethe in Dichtung und Wahrheit ausdrückt, von der Kirche abgetrennt, sich ein

Christenthum zu seinem Privatgebrauch gebildet hat, hier der begeisterte und rückhaltslose Anhänger Spinoza's.

Nur wenn wir uns auf den Standpunkt des Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts stellen, verstehen wir die Stimmungen und Gedanken, aus welchen Mahomet und der ewige Jude hervorgingen. Je ausschließlicher der Rationalismus das Wesen der Religion nur in der sogenannten Vernunft- und Naturreligion suchte und daher auch im Christenthum nur Das als christlich anerkennen wollte, was mit dieser sogenannten Vernunft- und Naturreligion übereinstimmte, um so unablässiger mußten ihn die Fragen beschäftigen, wie die kirchlichen Lehren und Einrichtungen entstanden seien, und wie es möglich gewesen, daß die vermeintliche Reinheit des Urchristenthums so schimpflich von sich abgefallen. Mahomet ist die dichterische Gestaltung der einen Frage, der ewige Jude die dichterische Gestaltung der anderen.

Goethe erzählt im vierzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit, daß die Idee des Mahomet in ihm aufgetaucht sei, als er auf der gemeinsamen Rheinfahrt mit Lavater und Basedow bemerkte, wie arglos und unbefangen von diesen geistige, ja geistliche Mittel zur Erreichung irdischer Zwecke gemißbraucht wurden. Er habe, fährt Goethe fort, bei dieser Gelegenheit die Bemerkung gemacht, daß, indem der vorzügliche Mensch das Göttliche, was in ihm sei, auch außer sich verbreiten wolle, er dasselbe im Zusammenstoß mit der rohen Welt unvermeidlich zugleich veräußerliche und dem Schicksal der Vergänglichkeit preisgebe. „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an." Doch ist diese Erzählung irrthümlich. Der Entwurf des Mahomet stammt unzweifelhaft aus dem Jahr 1773, denn das hierhergehörige Gedicht, welches jetzt in der Gedichtsammlung „Mahomet's Gesang" genannt ist, ist schon in Boie's Musenalmanach von 1774 enthalten; die Rheinfahrt mit Lavater und Basedow fällt aber erst in den Sommer von 1774. Die Idee des Mahomet ist vielmehr der dichterische Nachklang jener Ansicht, welche Goethe bereits in seiner Straßburger Doctordissertation dargelegt,

daß alle öffentlichen Religionen durch Heerführer, Könige und mächtige Männer eingeführt worden, und daß dieser Satz auch von dem Christenthum gelte.

Laut Goethe's Bericht in Dichtung und Wahrheit war der Gang des beabsichtigten Dramas folgender: Erster Act: Erhebung Mahomet's aus dem Sternendienst zum reinen Monotheismus. Ausbreitung dieser Gefühle und Gesinnungen unter den Seinigen. Zweiter Act: Ausbreitung im Stamm. Beistimmung und Widersetzlichkeit. Der Streit wird gewaltsam, Mahomet muß entfliehn. Dritter Act: Bezwingung der Gegner. Die Religion wird öffentlich, die Kaaba wird von Götzenbildern gereinigt. Weil aber nicht Alles durch Kraft zu thun ist, Zuflucht zur List. Trübung des Göttlichen durch irdischen Zusatz. Vierter Act: Eroberungen. Die Lehre wird mehr Vorwand als Zweck. Grausamkeiten. Eine Frau, deren Mann Mahomet hat hinrichten lassen, vergiftet ihn. Fünfter Act: Im Sterben Wiederkehr zu sich selbst, Reinigung der Lehre, Befestigung des Reichs.

Um sich die orientalische Färbung eigen zu machen, hatte Goethe aus einer lateinischen Uebersetzung einzelne Stücke des Koran übersetzt.

Es war auf ein Drama hohen Stils abgesehen, obgleich die Prosa noch nicht völlig verbannt war. Zwei Bruchstücke sind erhalten, voll des erhabensten lyrischen Schwunges. Das eine, „Mahomet's Gesang", ursprünglich als Wechselgesang zwischen Ali und Fatima gedacht. Es ist ein Preislied auf Mahomet. Unter dem Bilde eines zum mächtigen Strom anwachsenden Felsenquells verherrlicht es den gotterfüllten Genius, der zum Licht und Leitstern ganzer Völker wird. Das andere Bruchstück enthält den das Drama eröffnenden Monolog Mahomet's, welchen Goethe, als er Dichtung und Wahrheit schrieb, verloren meinte, welcher sich aber nachher in Goethe's eigener Handschrift wieder auffand und zuerst von Adolf Schöll herausgegeben wurde. Er lautet:

Mahomet; allein.
Feld. Gestirnter Himmel.

Theilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl.
Fühlen kann ich euch nicht allen ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Flehn sein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh, er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern.
Sei mein Herr Du, mein Gott! Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! Bleib! Wendest du dein Auge weg?
Wie? Liebt ich ihn, der sich verbirgt?

Sei gesegnet, o Mond! Führer Du des Gestirns,
Sei mein Herr Du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Laß, laß nicht in der Finsterniß
Mich irren mit irrendem Volk.

Sonn, Dir glühenden, weiht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr Du, mein Gott! Leit allsehende mich.
Steigst auch Du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finsterniß ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden Dich!
Sei mein Herr Du, mein Gott! Du Allliebender, Du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern
Schuf, Erde und Himmel und mich!

Auch die Absicht, die Geschichte des ewigen Juden episch zu behandeln, fällt in das Jahr 1773 oder Anfang 1774. Lavater's Biograph Geßner berichtet, daß Goethe diesem bei dem ersten Zusammensein eine von ihm verfaßte Epopöe vorgelesen.

So weit sich aus den erhaltenen Bruchstücken urtheilen läßt, war der erste Entwurf eines Theils als eine geistreiche satirische Improvisation über die Verderbniß und Aeußerlichkeit der bestehenden Kirchen und Sekten, in der Tonart Hanns Sachsens und im Sinn und Humor der gleichzeitigen Fastnachtsspiele. Es ist aus diesen Bruchstücken nicht recht zu ersehen, welche Stellung dem ewigen Juden selbst zugedacht war; er wird als in verdorbener Kirchenzeit fromm geschildert, halb Essener, halb Methodist, Herrnhuter, mehr Separatist; unzweifelhaft hätten Goethe's Erfahrungen

unter den Stillen im Lande und sein Studium von Arnold's Ketzergeschichte in dieser humoristischen Gestalt Ausdruck gefunden. Es sollte der Katholicismus geschildert werden, wo man so viele Kreuze hat, daß man vor lauter Kreuz und Christ ihn eben und sein Kreuz vergißt"; und ebenso der Protestantismus, wo man freilich betheuert, aller Sauerteig sei hier ausgescheuert, wo man aber doch sehr bald gewahrt, daß die Reformation den Pfaffen nur Haus und Hof nahm, um wieder Pfaffen hineinzupflanzen, „die nur in allem Grund der Sachen mehr schwätzen, weniger Grimassen machen".

Anderen Theils aber zeigen die Bruchstücke auch in der Erzählung von der Wiederkunft Christi höchsten Schwung und gewaltige Tiefe. Christus kommt zum zweiten Mal auf die Erde, um zu ernten, was er gesät hat; er gewahrt, daß sein Werk verzerrt worden, das Wehen seines Geistes verklungen ist. In diesen Partieen, die freilich auch komische Züge nicht verachten, erhebt sich die Dichtung schon zum faustischen Stil.

„O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach Dir!
Und Du mit Herz- und Liebesarmen
Flehst Du aus tiefem Drang zu mir!
Ich komm', ich will mich Dein erbarmen!"
O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Voll Geist der Ordnung träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe.
Die Dumpfheit Deines Sinns, in der Du schwebtest,
Daraus Du Dich nach meinem Tage drangst,
Die schlangenknotige Begier, in der Du lebtest,
Von ihr Dich zu befreien strebtest,
Und dann befreit Dich wieder neu umschlangst:
Das rief mich her aus meinem Sternensaal,
Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn:
Ich komme nun zu Dir zum zweiten Mal,
Ich säte dann und ernten will ich nun."

Trotz so gedanken- und empfindungsreicher Partieen muß man sich doch hüten, schon diesem ersten ursprünglichen Entwurf jene

ernsten und tiefsinnigen Ideen und Motive unterzuschieben, welche ihm Goethe aus schwankender Erinnerung im fünfzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit beilegt. Jene Vertiefung des Plans erfolgte offenbar erst, als der Dichter, wie er in seiner Italienischen Reise in einem Briefe vom 27. October 1786 berichtet, bei seinem Eintritt in Italien die Geschichte des ewigen Juden wieder aufnahm. Im Mittelpunkt des Katholicismus mit Schauder bemerkend, was für ein unförmliches, ja barockes Heidenthum die gemüthreichen Anfänge des Christenthums verdunkle und belaste, trat ihm der Sinn jener alten Legende: „Ich komme, um wieder gekreuzigt zu werden", auf's lebhafteste vor die Seele; und es ist klar, daß jene beabsichtigte Scene, in welcher der ewige Jude bei Spinoza einen Besuch macht, das Wesen des Christenthums als im Innersten mit den Grundlehren Spinoza's übereinstimmend darstellen sollte.

Mahomet und der ewige Jude blieben unausgeführt. Goethe selbst erzählt in seiner Lebensgeschichte, daß er diese Entwürfe fallen ließ, weil sich inzwischen in ihm bereits eine neue Epoche zu entwickeln begann. An die Stelle des Rationalismus trat um diese Zeit in Goethe der Spinozismus. Was hatte die Mahomettragödie gemein mit dieser durchgreifenden neuen Anschauungsweise? Und kehrte auch später auf der Höhe erweiterten Umblicks einmal die Lust an der alten Ahasverussage wieder, diese Lust konnte nur eine flüchtig vorübergehende sein. Goethe war jetzt dem Kampf gegen das Kirchenthum entwachsen; man kämpft nur gegen Das, wovon man sich selbst noch nicht völlig frei weiß.

Längst war Goethe auf Spinoza innerlich vorbereitet. Finden sich schon in seinen Straßburger Tagebüchern Aufzeichnungen von unverkennbar pantheistischer Grundlage, so nimmt es nicht Wunder, daß, wie Goethe am Anfang des vierten Theils von Dichtung und Wahrheit erzählt, eine gehässige Gegenschrift gegen Spinoza, welche er in seines Vaters Bibliothek fand, ihn nur um so mehr zum eingehenden Selbststudium der Spinoza'schen Ethik reizte. Da kam im Juli 1774 das innige Freundschaftsbündniß mit Jacobi; jene selige Fülle des Hin- und Wiedergebens in Köln, Pempelfort und Bens-

berg, dessen sich Beide noch als Greise, nachdem sie in ihren Richtungen weit auseinandergegangen, mit seligstem Entzücken erinnerten. Spinoza war der hauptsächlichste Gegenstand ihrer Unterhaltungen. Jacobi war kein Anhänger Spinoza's, aber in der Kenntniß desselben war er Goethe überlegen. Als Goethe von jener Reise zurückkehrte, war er, wenn nicht Spinozist, so doch entschiedener Pantheist.

In Dichtung und Wahrheit hebt Goethe fast ausschließlich die sittlichen Wirkungen hervor, welche die Lehre Spinoza's auf ihn ausübte. Zunächst aber war diese Umwandlung doch eine vorwiegend dogmatische.

Der Monolog des Prometheus ist der erste dichterische Erguß dieser neuen Denk- und Empfindungsweise.

Aus dem Briefwechsel Goethe's und Jacobi's (S. 144) erhellt, daß er im Herbst 1774 entstand, also unmittelbar nach Goethe's Besuch bei Jacobi.

Schon ein Jahr früher hatte sich Goethe mit dem gewaltigen Stoff beschäftigt; aber in anderem Sinne. Wohl spielte der Titanentrotz auch damals schon seine Rolle; das Hauptgewicht aber war auf die Darstellung der Schaffensfreude gelegt. In „Dichtung und Wahrheit“ will Goethe das Werk sogar speziell auf das Glücksgefühl des einsam abgesonderten künstlerischen Schaffens bezogen wissen. Das Werk ist Fragment geblieben; nur zwei Akte sind vollendet, und diese traten erst in der Ausgabe letzter Hand 1830 an's Licht. Der erste Akt zeigt den Prometheus, der dem Reiche der Götter entsagt, da er weiß, daß der Mensch ganz allein auf sich selbst gestellt ist und daß einzig in seiner Thätigkeit sein Glück und sein Ziel liegt.

> Ich will nicht, sag' es ihnen!
> Und kurz und gut, ich will nicht!
> Ihr Wille gegen meinen!
> Eins gegen Eins,
> Mich dünkt, es hebt sich!
> — — — — —
> Ihr Burggraf sein
> Und ihren Himmel schützen?
> Mein Vorschlag ist viel billiger.

Sie wollen mit mir theilen, und ich meine,
Daß ich mit ihnen nichts zu theilen habe.
Das, was ich habe, können sie nicht rauben,
Und was sie haben, mögen sie beschützen.
Hier Mein und Dein,
Und so sind wir geschieden.

Epimetheus.

Wie vieles ist denn Dein?

Prometheus.

Der Kreis, den meine Wirksamkeit erfüllt,
Nichts drunter und nichts drüber!
— — — — —
Hier meine Welt, mein All!
Hier fühl ich mich;
Hier alle meine Wünsche
In körperlichen Gestalten.
Meinen Geist so tausendfach
Getheilt und ganz in meinen theuern Kindern!

Ganz und gar bei diesen Kindern, ihrer Erziehung und Beherrschung durch Prometheus verweilt der zweite Akt. Doch ist dieser entschieden schwächer und unreifer. Statt der tiefsinnig dichterischen Vorführung des geschichtlichen Lebens, wie es die Idee des Gedichts, freilich weit über das Vermögen und die Grenzen dichterischer Darstellbarkeit hinaus, unabweislich erforderte, nur flüchtig zusammengeraffte Gedanken über die ersten Bildungsanfänge aus Rousseau's Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Und zuletzt sogar eine fast an Lessing's Lehre von der Seelenwanderung erinnernde Hinweisung auf persönliche Unsterblichkeit, die doch mit einer streng pantheistischen Anschauungsweise schlechterdings unvereinbar ist.

Es ist offenbar, daß Goethe, der unablässig Fortschreitende, das Unzulängliche dieses zweiten Aktes bald durchschaute. Das Drama als Drama wurde aufgegeben. Aber viel schärfer und fester als in ihm wurde der eigenste Kern und Gehalt der Sage, der gottleugnende Titanentrotz, in jenen lyrischen Prometheusmonolog zusammengefaßt, der eine der bekanntesten und gewaltigsten Dichtungen Goethe's ist

und der zum Erhabensten gehört, was jemals das menschliche Dichtungsvermögen geschaffen.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz, wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Uebermuth?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast Du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich Dich ehren? Wofür?
Hast Du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast Du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und Deine?

In seinem Alter hatte Goethe den Ursprung des Gedichts vergessen und hielt es für den Anfang des dritten Aktes des früheren Drama's. Aber weder der Inhalt noch der Wortlaut, der manches aus jenen beiden Akten wörtlich wiederbringt, gestatten diese Annahme, die auch durch die gleichzeitige Correspondenz nicht gestützt wird. Das Gedicht ist völlig selbständig.

Gleichzeitig dichtete Goethe am Faust. Und wer sieht nicht den tiefen inneren Zusammenhang beider Dichtungen? Prometheus weiß nur die verneinende Seite des Pantheismus auszusprechen; Faust in jenem herrlichen Glaubensbekenntniß, das er Gretchen ablegt,

spricht in unvergleichlicher Erhabenheit die bejahende gotterfüllte Seite aus. „Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott! Ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist Alles! Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth! Es sagen's aller Orten alle Herzen unter dem himmlischen Tage, jedes in seiner Sprache, warum nicht ich in der meinen?“ Das Prometheusdrama wagte den kühnen Versuch, das ganze große Leben der Menschheit dichterisch zu umspannen, und mußte sich folgerichtig zu einer dichterischen Philosophie der Geschichte vertiefen; die Faustdichtung eröffnet dieselbe unendliche Perspective, nur mit dem tiefgreifenden Unterschied, daß sie dem Thema eine tragische Wendung giebt, und daß sie in tieferer Erkenntniß der naturbestimmten Grenzen plastischer Gestaltung an die Stelle der ganzen Menschheit einen titanischen Einzelhelden setzt, der entschlossen ist, der ganzen Menschheit Wohl und Weh in seiner Brust zu tragen, und so sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitert.

Faust.

Schon seit Straßburg war die Idee der Faustdichtung in Goethe lebendig. Und offenbar war Faust auch in Wetzlar oft der Gegenstand seiner Unterhaltungen mit vertrauten Freunden gewesen; das bekannte Gedicht, welches Gotter nach Empfang des Götz von Berlichingen an Goethe richtete, schließt mit den Worten: „Schick' mir dafür den Doctor Faust, sobald Dein Kopf ihn ausgebraust.“ Doch ist es ein Irrthum, wenn Goethe im zwölften Buch von Dichtung und Wahrheit Faust unter denjenigen Dichtungen nennt, welche bei seiner Rückkehr von Straßburg bereits weit vorgerückt gewesen. Die Ausführung fällt vielmehr erst in den Sommer und Herbst 1774.

Im Jahr 1775 war bereits alles vollendet, was einige Jahre später durch die Abschrift der weimarischen Hofdame von Göchhausen aufbewahrt, uns seit 1887 von Erich Schmidt als „Urfaust“ zugänglich gemacht worden ist. Boie, der schon am 14. und 15. October 1774 Goethe in Frankfurt besuchte, nennt in seinen Reisebriefen

(vgl. Boie. Von K. Weinhold 1868, S. 70) Faust das Größte und Eigenthümlichste, was Goethe gemacht habe, und setzt ausdrücklich hinzu, daß dies Gedicht bald fertig sei. Und ganz damit übereinstimmend sagt Goethe in den Gesprächen mit Eckermann: „Faust entstand mit meinem Werther; ich brachte ihn im Jahr 1775 mit nach Weimar.“ In einem Scherzgedicht des Grafen Einsiedel vom 6. Januar 1776 heißt es von Goethe:

> „Mit seinen Schriften unsinnsvoll
> Macht er die halbe Welt itzt toll,
> Schreibt n' Buch von ein'm albern Tropf
> Der heiler Haut sich schießt vor'n Kopf.
> Parodirt sich drauf als Doctor Faust,
> Daß 'm Teufel selber vor ihm graust.“

Auf diese frühe Entstehungszeit gehörig zu achten, ist für das Verständniß und die Beurtheilung der Fausttragödie von höchster Bedeutung. Einzig aus ihr ist der innerste Kern und die Grundstimmung des Gedichts erklärbar. Die Fausttragödie ist der tiefste und umfassendste dichterische Ausdruck der dunklen dämonischen Tiefen der Sturm- und Drangperiode. Und wenn gleichwohl die Fausttragödie das tiefste und eigenthümlichste Gedicht nicht nur der deutschen Literatur, sondern der gesammten neueren Bildung ist, so liegt hierin nur der Beweis, welche eingreifende und hoch wichtige Stellung diese oft gescholtene Epoche in der Geschichte des modernen Geisteslebens einnimmt.

Es ist das alte Thema von dem tragischen Kampf und Widerspruch zwischen dem angeborenen Unendlichkeitsgefühl und den angeborenen Schranken der menschlichen Endlichkeit; in neuer vertiefter Spiegelung. Werther's sich selbst verzehrende Empfindungsinnerlichkeit und Prometheus' kühner Titanentrotz zeigt sich in Faust als der leidenschaftliche Protest gegen das todte Buchstabenwesen, als der Ruf nach lebendiger Erkenntniß im Geist und in der Wahrheit, als der unstillbare und doch ununterdrückbare Drang nach ungebrochener Allheit und Ganzheit des Empfindens und Denkens. Wäre es möglich, die Stimmung, aus welcher die Faustdichtung hervorgegangen,

mit einem einzigen Wort zu bezeichnen, so wäre es jenes Wort, auf welches Goethe in Dichtung und Wahrheit die Denkweise Hamann's zurückführt. „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch That oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich!"

Die Sage vom Doctor Faust, ein Kind des Reformationszeitalters, war noch von ausschließlich theologisirender Haltung. Faust ist zwar auch in ihr schon ein gelehrter Mann mit einem „unsinnigen und hoffärtigen" Kopf, der alle Gründe von Himmel und Erde erforschen wollte, dessentwegen man ihn allezeit den Speculirer genannt hat; aber das Motiv des Wissenshochmuths wird veräußerlicht und verflacht. Faust schließt seinen Vertrag mit dem Teufel nur, um vor der Menge mittelst seiner Zauberkünste durch allerlei Schwank und Kurzweil zu glänzen, und das erbauliche Ende ist, daß der Frevler zuletzt für seine arge Vermessenheit ganz erschrecklich in die ewige Höllenpein fährt. Und auch das Puppenspiel der Volksbühne, das zunächst auf Goethe's Phantasie wirkte, hatte im Wesentlichen diese Auffassung nicht überschritten. Die Umbildung und Vertiefung zur Tragik des menschlichen Erkenntnißlebens gehört einzig Goethe's genialer Erfindung. Aber der Anschluß an die Sage bot dem Dichter nicht nur die feste Unterlage gegebener und zum Theil schon plastisch ausgeprägter Gestalten und Situationen, sondern vor Allem auch den unersetzlichen Vortheil jenes dämmernden, halb mystischen Hintergrundes, auf dem allein das urelementare Walten dämonischer Leidenschaft Möglichkeit der Entfaltung und zwingende Glaubhaftigkeit gewinnen konnte.

Vom ersten Anfang an stehen wir mitten im Grundmotiv. Der „Urfaust" beginnt sogleich mit dem ersten ergreifenden Monolog Faust's. Die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel, welche jetzt die Dichtung eröffnen, sind erst Zusätze aus den letzten Jahren des Jahrhunderts.

Tief lyrisch, der innerste Erguß der gewaltigsten Seelenkämpfe, ist dieses leidenschaftliche Selbstgespräch zugleich voll des lebendigsten

dramatischen Fortschritts. Es ist der Kern, aus dessen Triebkraft alle weiteren Handlungen und Verwicklungen folgerichtig und unabweislich herauswachsen. Unzweifelhaft ist dieser Monolog auch der Zeit nach das Erste, was Goethe von der Faustdichtung niederschrieb.

Nacht. Trüber Lampenschein, Faust in seinem hochgewölbten engen gothischen Zimmer auf dem Sessel am Pulte, unruhig, gramvoll leidenschaftlich. Lang zurückgehalten und darum nur um so leidvoller ringt sich der Aufschrei der Verzweiflung über die Trüglichkeit und das Stückwerk menschlichen Wissens aus seinem bewegten Innern. Alle Facultäten hat er durchaus studirt mit heißem Bemühn, und nun ist er so klug als zuvor, und sieht nur, daß wir nichts wissen können. In ungestilltem brennendem Erkenntnißverlangen greift er zu den Wundern der Magie, ob nicht durch Geistes Kraft und Mund ihm das Geheimniß der wirkenden Natur kund werde. „Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Brust sich drängt, Ihr quellt, Ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens?“ Schon meint Faust den Geist des Natur-Alls lebendig vor sich zu sehen. Er erschrickt vor der erdrückenden Uebergewalt der Erscheinung. Aber den Geist der Erde meint er fassen zu können; er vermißt sich der Kraft, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen. Wagenden Muthes beschwört er den Erdgeist. Er wird nur um so herber in das Gefühl seiner Nichtigkeit zurückgeworfen. Der Erdgeist antwortet: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir!“ Faust zusammenstürzend: „Nicht Dir! Wem denn? Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal Dir!“

Mit wunderbarster Kunst der Komposition folgt jetzt das Gespräch mit Wagner, dem Famulus. Es ist der Gegensatz zwischen dem unbefriedigten brennenden Verlangen nach lebendiger, geistvoller, in die Tiefe dringender Erkenntniß, und der mechanischen, todten, an allerlei äußerlichen Kenntnissen haftenden und darum stets mit sich selbst zufriedenen dünkelhaften Buchstabengelehrsamkeit. „Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet, der immerfort am schaalen

Zeuge klebt; mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt, und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!"

Es ist leicht zu sehen, welche Zeiteinflüsse sich in diese Conception zusammendrängten. Einerseits in dem mythischen Bilde der magischen Geisterbeschwörungen das ungeduldige, sich überstürzende, unmittelbare Erfassenwollen des Vollen und Ganzen durch die Erleuchtung und Offenbarung genialen inneren Schauens und Ahnens, das eben jetzt unter dem Banner der neuen Genialitätssucht als Verjüngungsruf durch alle Gemüther ging und das wenige Jahrzehnte nachher von Schelling in den Begriff der sogenannten intellectuellen Anschauung formulirt wurde. Und andererseits in der vernichtenden Antwort des Erdgeistes die Einwirkung der Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Wesens der Dinge, des Dinges an sich, wie sie derselbe, noch vor dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft, bereits in sich ausgebildet, und wie sie offenbar durch die Unterhaltungen mit Herder dem jungen Dichter sich tief in die Seele geprägt hatte. Aber alles blos Zufällige und Zeitliche ist abgestreift. Es ist die tiefe Tragik des ins Unbedingte strebenden und doch immer wieder unerbittlich in seine undurchbrechbaren Grenzen zurückgewiesenen menschlichen Denkvermögens.

So weit die Exposition. An die weitere Ausführung des philosophischen Theils hat sich der Dichter damals noch nicht gewagt, und das Einzige, was der „Urfaust" noch aus diesem Gebiet enthält, die Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler, zeigt noch eine tastende und unsichere Hand. In Einigem schon auf der Höhe der uns allen wohlbekannten Scene stehend, enthält sie zugleich „unreifes seichtes Geplauder" über die materielle Seite des Studentenlebens, eine noch nicht abgestreifte „Schlangenhaut" aus der kaum erst abgethanen Studentenzeit. Um so gewaltiger und vollkräftiger die Darstellung des Lebens, in das der jetzt nach Genuß verlangende Faust hineingeführt wird. Der Erdgeist, den er selber nicht ertragen konnte, hat ihn dem Mephistopheles „angeschmiedet", damit er von dem „Schandgesellen" durch das Treiben der Welt nach allen Richtungen geleitet, es erfahre und erkenne, wie unerfüllbar und thöricht das

Streben des Einzelnen sei, das Ganze der Menschheit in sich aufzunehmen und zu tragen. Faust's neue Laufbahn beginnt mit der Scene in Auerbach's Keller, die auf alter volksthümlicher Ueberlieferung beruht, aber wohl hauptsächlich Goethe's Leipziger Erinnerungen ihre Stelle in dem großen Werk verdankt. Dann beginnt Faust leichtsinnig und frech sein Liebesabenteuer. Doch Spuren seines besseren Selbst bleiben in ihm sichtbar. Es ist von ergreifender Poesie und Naturwahrheit, wie er innig gerührt vor seinem Frevel zurückbebt, als er hineinschaut in die stille Seligkeit, in welcher das Mädchen lebt und waltet. „Umgiebt mich hier ein Zauberduft? Mich drang's so grade zu genießen, und fühle mich in Liebestraum zerfließen!“ Und Gretchen, das holde unbefangene Kind, hat den Fremden, der es wagte, Arm und Geleit ihr anzutragen, zwar schnippisch und kurz angebunden von sich gewiesen; innerlich aber ist sie doch mit ihm beschäftigt, wir hören das unbewußte Anklingen erwachender Liebe in ihrem träumerischen Singen von der Treue des Königs von Thule. Nun der Spaziergang im Garten, das Sichöffnen und Sichfinden der liebeschwellenden Herzen; eine Welt des naivsten und reinsten Liebesglücks, die durch den bedeutsamen Gegensatz der Unterhaltungen zwischen Mephistopheles und Martha nur in um so hellerem Licht strahlt. Wir belauschen das Steigen und Wachsen der Leidenschaft in Gretchen, wie es dem gepreßten Herzen Luft macht in jenem schönsten Liebeslied: „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmer mehr; wo ich ihn nicht hab, ist mir das Grab, die ganze Welt ist mir vergällt.“ Darauf die wunderbar große Scene, in welcher die bekümmerte Geliebte in holdem Liebesgeplauder Faust um seine Religion fragt, und dieser jenes großartig erhabene pantheistische Glaubensbekenntniß ausspricht, das sich einem Jeden unvergeßlich ins Herz prägt, der überhaupt die Tiefe und die Tragweite desselben zu fühlen und zu ermessen vermag. Und es ist von einer Kühnheit und von einer Poesie, die nur der Wurf des höchsten Genius sein konnte, daß grade hier, unmittelbar nach dem innigsten Seelenaustausch, die Verstrickung in sittliche Schuld eintritt. Faust: „Ach kann

ich nie ein Stündchen ruhig Dir am Busen hängen und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen?" Margarethe: „Seh ich Dich, bester Mann, nur an, weiß nicht, was mich nach Deinem Willen treibt; ich habe schon so viel für Dich gethan, daß mir zu thun fast nichts mehr übrig bleibt." Dies ist der entscheidende Umschwung. Die Gretchentragödie wird sociale Tragödie. Wohl hat die Leidenschaft ein Recht; aber einseitig und rücksichtslos durchgeführt wird dieses Recht zum Unrecht gegen die unverrückbare sittliche Weltordnung der Gesellschaft. Faust spricht seine Schuld mit ergreifenden Worten aus:

„Und ich der Gottverhaßte
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie in Trümmer schlug.
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben,
Du Hölle mußtest dieses Opfer haben!"

Es folgt der unausbleibliche Gegenschlag. Furchtbar unerbittlich rächt sich der verletzte Familiengeist. Nie wieder hat sich Goethe an Energie der Erfindung und Gestaltung so unmittelbar an die Seite Shakespeare's gestellt! Zuerst die verzehrende Gewissenspein im Herzen Gretchen's. Welch erschütternde Steigerung in der raschen Aufeinanderfolge des Gesprächs am Brunnen, des Gebets am Madonnenbilde: „Ach neige, Du Schmerzenreiche Dein Antlitz gnädig meiner Noth!" und der angstvollen Vorahnung der Schrecken des Weltgerichts im Dome: „Ihr Antlitz wenden Verklärte von Dir ab, die Hände Dir zu reichen, schauert's den Reinen! Weh!" Dann der verschuldete Tod der Mutter und des Bruders, dieser nur angedeutet, noch nicht ausgeführt. Zuletzt in wahnsinniger Verzweiflung die Ertränkung des Kindes. Die in das innerste Mark greifende Scene im Kerker, ohne alle Milderung künstlerischer Form, in der unerbittlichen Härte der naturalistischen Rede, die hier plötzlich einsetzt. Aber aus dieser äußersten Härte heraus der Umschlag zu sittlicher Versöhnung; mit wunderbarer Klarheit beugt sich die Unglückliche, dennoch sich aufrichtend unter ihr Geschick, und sie ist gerettet, obgleich der Dichter noch keine „Stimme von oben" es mit Worten ver=

künden läßt. Während Faust von Mephistopheles willenlos fortgerissen wird, erklingt der Ruf von innen, verhallend, mild warnend: „Heinrich, Heinrich!"

Der fragmentarische Urfaust ist das Gewaltigste, was Goethe's Jugend hervorgebracht hat. Freilich ist die ganze Tiefe und Weite des Problems, wie es später die Osterscene, der Spaziergang, die Paktscene darstellt, dem jungen Dichter noch nicht aufgegangen, freilich fehlen noch die Klammern, mit denen der ungeheure Stoff später dramatisch zusammengehalten wurde, Mephistopheles' doppelte Wette mit dem Herrn und mit Faust; aber die Tiefe der Empfindung ist schon eine wahrhaft unvergleichliche, und konnte in den späteren Hinzudichtungen wohl noch erreicht, aber nicht übertroffen werden.

Egmont.

Noch in den letzten Monaten seines Frankfurter Lebens, im Herbst 1775, tauchte in Goethe der Plan einer neuen Tragödie auf, die Geschichte Egmont's. Die Ausführung rückte rasch vor und wurde, wie Goethe in Dichtung und Wahrheit berichtet, noch in Frankfurt selbst beinah zu Stande gebracht. Unstreitig ist Egmont gemeint, wenn in Reichard's Theaterkalender auf das Jahr 1777 unter den ungedruckten Dramen Goethe's ein „Vogelschießen von Brüssel" genannt wird. Doch erfolgte seit dem 12. April 1778 in Weimar eine erneute Bearbeitung, die mit vielfachen Pausen und Unterbrechungen sich bis in den April 1782 hinzog. Die Aenderungen scheinen sich, wie aus einem Briefe Goethe's an Frau von Stein hervorgeht, nur darauf beschränkt zu haben, das allzu Aufgeknöpfte und Studentenhafte der früheren Manier zu mildern und zu tilgen. Zuletzt die gründlichere Umbildung und der endgiltige Abschluß in der Zeit des zweiten Aufenthalts Goethe's in Rom, im Sommer 1787. Besonders die letzten Akte wurden zum Theil neu geschaffen. Allein auch jetzt blieb die erste Grundanlage, wie sie der glücklichen Frankfurter Zeit entstammte, im Wesentlichen unangetastet. „Es sind ganze Scenen im Stücke, an die ich nicht zu rühren

brauche", schreibt Goethe am 5. Juli 1787 an Herder. Und am 3. November desselben Jahres setzt er hinzu: „Man denke, was das sagen will, ein Werk vornehmen, das zwölf Jahre früher geschrieben ist, und es vollenden, ohne es umzuschreiben."

Goethe's Egmont gehört daher in die Reihe der Goethe'schen Jugenddichtungen. Ja, Egmont ist eine der wichtigsten derselben.

Es hat auf den ersten Anblick etwas durchaus Befremdendes und, fast möchte man sagen, etwas Räthselhaftes, daß unmittelbar neben den tief tragischen Gestalten des Werther, des Prometheus und Faust, in welchen die dämonische Qual versöhnungslosen Weltschmerzes den ergreifendsten und erhabensten Ausdruck gefunden, Egmont steht, die glänzende dichterische Verherrlichung unbefangener Gemüthsfrische und genialer Leichtlebigkeit. Doch zeigt sich bald, daß Egmont trotz aller Verschiedenheit jenen ernsten Charakteren auf's tiefste verwandt ist. Dieselbe Maßlosigkeit und Ungebundenheit, derselbe ungestüme Drang sich voll und ganz auszuleben; nur in anderer Aeußerung und Richtung; nicht der Nachtseite, sondern der freundlichen Lichtseite des Lebens zugewendet.

In Goethe's Egmont liegt Goethe's Frohnatur, wie im Werther und Faust sein philosophisches Wühlen und Grübeln. Es ist das Lebensideal des übersprudelnden Jugendmuthes. Heißblütiges Sinnenleben im untrennbaren Bunde mit edelster Thatkraft; ungezügelte Lebenslust, aber auch im ernsten Kampf mit Gut und Blut einstehend.

Es erregt einigen Zweifel, wenn Goethe in Dichtung und Wahrheit die Entstehung des Egmont mit den in seinem Innern fortklingenden Nachwirkungen des Götz in Zusammenhang zu bringen sucht. Nicht um die Darstellung des niederländischen Freiheitskampfes war es dem Dichter ursprünglich zu thun, sondern lediglich um die Darstellung von Egmont's Charaktereigenthümlichkeit, wie sie ihm in der Geschichtserzählung Strada's, die er zufällig in seines Vaters Bibliothek fand, herzgewinnend entgegentrat. Weit zutreffender sagt Goethe selbst in einer anderen Stelle seiner Lebensgeschichte, daß ihm an Egmont am meisten dessen menschlich ritterliche Größe

behagt habe, und daß besonders dies der Grund gewesen, warum er, im Gegensatz zu den gegebenen geschichtlichen Thatsachen, ihn in einen Charakter verwandelte, der solche Eigenschaften besaß, die einem Jüngling besser ziemen als einem Mann von Jahren, einem Unbeweibten besser als einem Hausvater, einem Unabhängigen mehr als einem, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist. „Als ich ihn“, fährt Goethe fort, „nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe alle Menschen an sich zu ziehen und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene Liebe eines Naturmädchens, die Theilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen.“

Ein Bild schönster und liebenswürdigster Menschlichkeit, wie es nur ein Dichter erfinden und gestalten konnte, der in allen diesen Zügen warmer und stolzer Jugendlust sein eigenstes Selbst gab! Es ist der große tapfere Egmont, auf den alle Augen gerichtet sind und für den alle Herzen des Volks schlagen. Hochherzig, ritterlich, von Ruhm und Glück umstrahlt, ist er ein heiteres Weltkind, das rasch und fröhlich im frischen Genuß des Augenblicks lebt, ohne nach dem Morgen und Gestern zu fragen. „Sind uns die kurzen bunten Lappen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Muth um unseres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn Ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran?“ Feinsinnig erinnert Körner in einem Briefe an Schiller vom November 1788 an Fieldings Tom Jones; Egmont ist Tom Jones in den großen geschichtlichen Stil übersetzt. Er geht seinen freien Schritt, als wenn die ganze Welt ihm gehöre; es ist keine falsche Ader an ihm und jede Anwandlung von Sorglichkeit dünkt ihm ein fremder Tropfen in seinem Blut. Und an dieser leichtlebigen Unbekümmertheit hält er auch dann noch fest, da sich bereits ringsum immer dichter und dichter die drohenden Wolken über ihn zusammenziehen. „Egmont“, sagt der Spanier Silva zum Herzog von Alba, „ist der Einzige, der,

seit Du hier bist, sein Betragen nicht geändert hat. Den ganzen Tag von einem Pferd aufs andere, ladet Gäste, ist immer lustig und unterhaltend bei Tafel, würfelt, schießt und schleicht Nachts zum Liebchen. Die Anderen haben dagegen eine merkliche Pause in ihrer Lebensart gemacht, sie bleiben bei sich, vor ihrer Thür sieht's aus als wenn ein Kranker im Hause wäre."

Die Zeitgenossen nannten Heinse's Ardinghello den Werther der Genußsucht. Auch auf Egmont ist dieser Ausdruck anzuwenden. Egmont wird ein Opfer seiner ungezügelten Lebenslust wie Werther ein Opfer seiner ungezügelten Empfindungsseligkeit.

Neben Egmont steht Clärchen; in ihrer holden Naturfrische und Herzensreinheit einzig Gretchen im Faust vergleichbar. Glücklich allein ist die Seele, die liebt. Es ist ein meisterhafter Zug des Dichters, daß er an Clärchens Seite den schlicht tüchtigen, ehrbar bürgerlichen Brakenburg gestellt hat, der nicht von ihr läßt, auch nachdem er längst gesehen, daß sie ihm für immer verloren ist. Das Bild Clärchens, das durch ihr Verhältniß zu Egmont leicht Einbuße erleiden könnte, erhält dadurch erst die richtige Beleuchtung.

Welche unendliche Fülle von Anmuth und Lieblichkeit in diesem heiteren Liebesidyllion!

Und die Schönheit dieser poesievollen Sinnenwelt wirkt um so mächtiger, je bedeutender der dunkle Hintergrund der großen politischen Stimmungen und Ereignisse ist.

Einerseits der bunte Trubel der derbkräftigen Volksscenen, deren packend individuelle Lebendigkeit und Naturtreue selbst an Schiller, der für die Schwächen des Stücks ein so scharfes und unbestechliches Auge hatte, den begeistertsten Bewunderer fand. Und andererseits die kalte Strenge und Rücksichtslosigkeit der berechnenden Kabinetspolitik; der finstere starre gewaltthätige Alba, die feinverständige Herzogin von Parma, der ernste staatskluge Oranien, ganz und gar der wirksame Gegensatz der leichtfertigen Sorglosigkeit Egmont's, die öffentlichen Dinge warm im Herzen tragend und jeden scheinbar noch so unbedeutenden Zug der Gegner fest beobachtend, weil er es als den unverbrüchlichen Beruf seiner fürstlichen Stellung

erachtet, die Gesinnungen und die Rathschläge aller Parteien zu kennen.

Offenbar stammt die Liebesidylle Egmont's und Clärchen's und das tumultuarische Leben der Volksscenen bereits aus der ersten Bearbeitung; dagegen gehört wohl die volle Ausgestaltung der männlich ernsten Charaktere, so wie die in den letzten Akten hervortretende Umbeugung Egmont's und Clärchen's in das Pathetische und Heroische, erst der letzten römischen Bearbeitung an.

In der Kunst der dramatischen Charakterzeichnung ist Egmont sicher eines der unvergleichlichsten Meisterwerke. In keinem anderen seiner Dramen hat Goethe wieder so schauspielerisch dankbare Rollen geschrieben. Was nach dem maßgebenden Vorgang Lessing's das offene und klar ausgesprochene, freilich bei unzulänglichen Dichterkräften oft seltsam verzerrte Streben der gesammten jungen Dichterschule der Sturm= und Drangperiode war, im regen Wetteifer mit Shakespeare einen neuen, eigenartig und volksthümlich deutschen dramatischen Stil zu schaffen, der sich durch seine schärfere Naturwahrheit und Individualisirung von der hergebrachten Schablone der französischen Art und Kunst auf's bestimmteste unterscheide, kam im Egmont noch mehr als im Götz und Clavigo zu glänzendster künstlerischer Erfüllung und Vollendung.

Zu derselben Zeit, als Goethe in der antikisirenden Hoheit der Iphigenie einen Weg einschlug, der von dem durch Shakespeare vorgezeichneten Weg weit ablag, schuf er im Egmont, durch die Norm des ersten, aus früherer Zeit stammenden Entwurfs gebunden, eine der herrlichsten Schöpfungen jener Stilrichtung, die man im Gegensatz zu der idealen Typenhaftigkeit der Antike und der romanischen Renaissance mit Recht den realistisch germanischen Stil genannt hat.

Leider entspricht der Kunst der dramatischen Charakterzeichnung nicht die Kunst der dramatischen Komposition. Dies ist der unwiderlegliche Kern aller jener herben Vorwürfe, welche Schiller in seiner berühmten Recension gegen dieses Stück richtete.

Es rächt sich, daß Egmont kein wirklich tragischer Charakter,

daß seine Schuld nur eine Unterlassungssünde, nicht eine kühn eingreifende That ist.

Daher das Lockere und Lose der Handlung. Selbst in Shakespeare's Hamlet kann man es sehen, wie sehr der zwingenden Einheit und dem raschen Fortschritt Abbruch geschieht, wenn dem Helden die den Gang der Ereignisse bestimmende Thatkraft fehlt; auch in der letzten, jetzt vorliegenden Fassung Hamlet's sind noch gar manche Scenen und Motive zurückgeblieben, die noch höchst störend an den Ursprung aus dem alten episirenden Historienstil erinnern. Wie also erst hier, wo der Held sich nicht wie Hamlet zuletzt doch zu entschlossener That aufrafft, sondern bis ans Ende seine ganze Natur darin sucht und findet, mit offenen Augen nicht sehen zu wollen? Wie also erst hier, wo der Dichter noch unter den Nachwirkungen der in der Sturm- und Drangperiode allgemeingeltenden und von ihm selbst im Götz bethätigten Anschauung steht, daß das Drama nicht Einheit der Handlung, sondern nur Einheit der Person verlange? Schiller spricht dieses Gebrechen scharf, aber treffend aus, wenn er sagt, daß im Egmont keine Verwicklung und kein eigentlich dramatischer Plan sei, sondern nur eine äußerliche Nebeneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde, die beinah durch nichts zusammengehalten würden als durch die Person des Helden; die Einheit des Stücks liege weder in den Situationen noch in irgend einer Leidenschaft, sondern lediglich im Menschen. In dieser Hinsicht ist Egmont gegen Clavigo ein ganz entschiedener Rückschritt.

Und daher vor Allem auch das Untragische der Katastrophe. Egmont geht lediglich durch seine Sorglosigkeit zu Grunde. In argloser Unbefangenheit, voll übertriebenen Vertrauens zur gerechten Sache des Volks, wandelt er, wie Schiller sich ausdrückt, gefährlich wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze. Der Gegner stört und überrascht ihn. Wehrlos fällt er in dessen Schlingen. Das ist traurig, nicht tragisch. Der Dichter hat im Gefühl dieser Schwäche seines Grundmotivs Alles gethan, um am Schluß den Helden noch möglichst zu heben und seinem Untergang jene tiefere und allgemeinere

Bedeutung zu sichern, die die unverbrüchliche Bedingung ächter Tragik ist. Es ist nicht gelungen. Ferdinand, der Sohn Alba's, kommt in Egmont's Gefängniß, getrieben von der begeisterten Bewunderung des Helden, der seinen Jugendidealen wie ein Stern des Himmels vorgeleuchtet. Die ganze Scene ist unwahr und phrasenhaft. Und danach die Traumerscheinung Clärchen's als Göttin der Freiheit. Schiller nennt dies allegorische Schlußtransparent einen jähen Saltomortale in die Wunderwelt der Oper. Und die schönen Schlußworte Egmont's, welche die Befreiung vorausverkünden und den eigenen Tod als das nothwendige Opfer freudig begrüßen, vermögen nicht darüber zu täuschen, daß dies nicht die treibenden Motive Egmont's, und nicht die Lebenswurzeln des ganzen Drama's gewesen sind.

Den eigensten Gehalt des gewählten Stoffes, das große politische Pathos der niederländischen Freiheitskämpfe, hatte der Dichter von sich gewiesen, weil dieses Pathos seinem Denken und Empfinden fremd war; er modelte seinen Helden einzig nach seinem Ebenbild. Die Folge war, daß er nicht eine große historische Tragödie schuf, sondern nur ein historisches Charaktergemälde.

Gewiß ist, daß uns nicht blos eine trotz aller ihrer Schwächen ewig bewunderungswürdige Dichtung, sondern auch ein sehr wesentlicher Zug im Jugendbild Goethe's fehlen würde, fehlte uns die hochherzige, leichtlebige, liebenswürdige Heldengestalt Egmont's.

3. Die ersten zehn Jahre in Weimar.

Dem jungen Titanen wurde das enge Leben in Frankfurt auf die Dauer unerträglich. Goethe ließ es geschehen, daß sein Vater ihn täglich mehr in Rechtsgeschäfte und einflußreiche Verbindungen einzuspinnen suchte; aber nur darum, weil er, wie er an Kestner schreibt, Kraft genug in sich fühlte, jeden Augenblick mit einem gewaltsamen Riß alle diese siebenfachen Bastseile durchreißen zu können.

Noch nach Jahren bekannte Goethe, an dem Mißverhältniß des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit seines Wesens wäre er sicher zu Grunde gegangen.

Um so lockender war die Einladung des Herzogs von Weimar. Obgleich Goethe zunächst nur als Gast ging, ohne sich irgend zu binden, so war doch bereits von beiden Seiten die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit festen Zusammenbleibens in Aussicht genommen. Schon bei den ersten flüchtigen Begegnungen in Frankfurt und Mainz hatte die unwiderstehliche Liebenswürdigkeit Goethe's ganz und gar die Seele des jungen Fürsten erobert. Ueberdies war durch einen glücklichen Zufall die eben erschienene Sammlung der Patriotischen Phantasieen von Justus Möser der hauptsächlichste Gegenstand ihrer ersten Unterhaltungen gewesen; es hatte sich gezeigt, daß der gefeierte Dichter des Götz und des Werther nicht blos Schauspielen und Romanen, sondern auch solchen Schriftstellern seine Aufmerksamkeit zuwende, deren Talent vom thätigen Leben ausgeht und in dasselbe unmittelbar nützlich wieder zurückkehrt. Welcher vielversprechende Gewinn für einen fürstlichen Jüngling, der erstrebte und wagte, auch als Fürst vor Allem ein voller und ganzer, reiner und natürlicher Mensch zu sein, und der den besten Willen und den festen Vorsatz hatte, an seiner Stelle entschieden Gutes zu wirken!

Am 7. November 1775, früh um fünf Uhr, traf Goethe in Weimar ein. Es ist einer der denkwürdigsten und bedeutungsvollsten Tage der deutschen Geschichte.

Wie mit Friedrich dem Großen der Geist des Aufklärungszeitalters, so war mit Karl August der Geist der deutschen Sturm- und Drangperiode auf den Thron gestiegen. Vom ersten Tage waren daher Goethe und sein junger fürstlicher Herr auf's innigste miteinander verbunden. Ein neuer Stern war über Weimar aufgegangen. Bald wurde Goethe die belebende Seele nicht blos des Hofes, sondern auch der Landesverwaltung. Ueber die Art, wie Goethe die unerwartete wichtige Aufgabe ergriff, hat Wieland das

treffliche Wort: „Goethe lebt und regiert und wüthet und giebt Regenwetter und Sonnenschein und macht uns Alle glücklich, er mache, was er wolle.“

Ein fröhlicheres und unbefangen menschlicheres Hofleben ist niemals geführt worden als in diesen ersten Regierungsjahren Karl August's. Alle in der blühendsten Jugend. Der Herzog achtzehn Jahre alt; Goethe sechsundzwanzig, Einsiedel fünfundzwanzig, Knebel einunddreißig; die Herzogin Amalia, Karl August's Mutter, eine Frau von sechsunddreißig Jahren, von der zwanglosesten Heiterkeit und ausgesprochensten Lebenslust. Nach Goethe's eigenem Ausdruck, eine tolle Compagnie, wie sie sich auf so einem kleinen Fleck nicht wieder zusammenfindet, und in die nur die achtzehnjährige Herzogin Luise, eine Frau von zartester weiblicher Feinheit, sich nicht hineinzufinden wußte. Daher allerdings zuerst noch viel geniale Ungebundenheit und Leichtfertigkeit, viel Ausgelassenheit, Derbheit und Thorheit, viel halsbrechende Jagden und Wettritte, lustige Wanderungen, unermüdliche Schlittschuhfahrten, gesellschaftliche Schwänke und Neckereien, heitere poesieverklärte Festlichkeiten in den Gärten von Tiefurt und Ettersburg, viel Redouten und Maskeraden. Es war gehässige Uebertreibung, wenn Wieland einmal ärgerlich sagte, man wolle die bestialische Natur brutalisiren; aber geschichtliche Wahrheit war es, wenn er Goethe, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, meist der Anstifter all dieses Teufelszeugs war, mit einem Füllen verglich, das vorn und hinten ausschlage. Der rücksichtslose Naturdrang der Sturm- und Drangperiode entfesselte sich um so übermüthiger und tumultuarischer, in je bewußterem Gegensatz er sich gegen das lästige abgezirkelte Hofceremoniell fühlte. Aber es war die jugendfrische Heiterkeit großer und reiner Menschen. Die wohl zu beachtende ausschlaggebende andere Seite dieser vielverschrieenen Genialitäten ist eine Einfachheit und Gesundheit des Denkens und Empfindens, des Lebens und der Zustände, die wir jetzt kaum noch zu begreifen vermögen und die zumal in der Geschichte der Fürsten und Höfe völlig unerhört ist. Man denke an jenen unvergleichlichen Brief, welchen Karl August als regierender

Herr am 17. Juli 1780 an Knebel (vgl. Knebel's Liter. Nachlaß. Bd. 1, S. 118) schrieb. Er lautet: „Guten Abend, lieber Knebel! Es hat neun Uhr geschlagen und ich sitze hier in meinem Kloster mit einem Lichte am Fenster und schreibe Dir. Der Tag war ganz außerordentlich schön und der erste Abend der Freiheit — denn heut früh verließen uns die Gothaer — ließ sich mir sehr genießen. Ich war so ganz in der Schöpfung und so weit von dem Erdentreiben. Der Mensch ist doch nicht zu der elenden Philisterei des Geschäftslebens bestimmt; es ist einem ja nicht größer zu Muth als wenn man die Sonne so untergehen, die Sterne aufgehen, es kühl werden sieht, und fühlt, daß das Alles so für sich, so wenig der Menschen halber; und doch genießen sie's und so hoch, daß sie glauben, es sei für sie. Ich will mich baden mit dem Abendstern und neu Leben schöpfen. Der erste Augenblick darauf sei Dein. Leb wohl so lange. — — Ich komme daher. Das Wasser war kalt, denn Nacht lag in seinem Schooße. Es war als tauchte man in die kühle Nacht. Als ich den ersten Schritt hineinthat, war's so rein, so nächtlich dunkel; über dem Berg hinter Oberweimar kam der volle rothe Mond. Es war so ganz stille. Wedel's Waldhörner hörte man nur von Weitem, und die stille Ferne machte mich reinere Töne hören als vielleicht die Luft erreichten." Ganze Sommer verbringt der junge Herzog draußen in der grünen Einsamkeit des Parks im sogenannten Borkenhäuschen, dessen einziger Raum sein Wohn-, Arbeits- und Empfangszimmer und Schlafgemach zugleich war. Und auch Goethe ist es am wohlsten in seinem engen unscheinbaren Gartenhäuschen an den schönen Wiesen der Ilm, das er sechs Jahre lang Sommer und Winter bewohnte. Was ist es für ein entzückendes Bild reinster einfachster Menschlichkeit und ureigenster deutscher Gemüthstiefe, wenn er kurz nach seinem Einzug in dieses Häuschen im Mai 1776 an Auguste von Stolberg schreibt: „Den ganzen Nachmittag war die Herzogin Mutter da und der Prinz und waren guten lieben Humors, und ich habe denn so herumgehausvatert, wie Alles weg war, ein Stück kalten Braten gegessen, und mit meinem Diener Philipp von seiner und meiner

Welt geschwätzt, war ruhig und bin's und hoffe gut zu schlafen zu holdem Erwachen." Aehnlich ein Lied aus dem Sommer 1777 an Frau von Stein: „Und ich geh meinen alten Gang, meine liebe Wiese lang, tauche mich in die Sonne früh, bad ab im Mond des Tages Müh, leb' in Liebes-Klarheit und Kraft, thut mir wohl des Herren Nachbarschaft, der in Liebes-Dumpfheit und Kraft hinlebt, und sich durch seltenes Wesen webt."

Bald rief der Herzog seinen Freund auf zur Theilnahme an den öffentlichen Geschäften. Es geschah nicht ohne Schwierigkeiten. Nicht nur der Hofadel grollte, sondern auch die Beamtenwelt.

Das auf urkundliche Aufzeichnungen gestützte Buch von C. v. Beaulieu-Marconnay „Anna Amalia, Carl August und der Minister von Fritsch. 1874." bezeugt, daß es besonders der Minister von Fritsch war, welcher sich Goethe's amtlicher Anstellung sehr entschieden entgegenstellte; er drohte sogar mit einem Entlassungsgesuch. Und wer kann es dem geschulten und gewissenhaften Beamten, der seit langen Jahren an der Spitze der gesammten Verwaltung stand, verübeln, daß er Bedenken trug, einen jungen Mann, der sehr entfernt von büreaukratischer Gemessenheit war und der kein anderes Anrecht hatte als der persönliche Freund des Herzogs zu sein, mit der wichtigen Stellung eines Mitgliedes der höchsten Behörde betraut zu sehen? Aber der Herzog blieb unbeugsam. Am 10. Mai 1776 erließ er an den Minister die hochherzige Erklärung: „Wäre der Dr. Goethe ein Mann eines zweideutigen Charakters, würde ein Jeder Ihren Entschluß billigen, Goethe aber ist rechtschaffen, von einem außerordentlich guten und fühlbaren Herzen; nicht allein ich, sondern einsichtsvolle Männer wünschen mir Glück, diesen Mann zu besitzen. Sein Kopf, sein Genie ist bekannt. Sie werden selbst einsehen, daß ein Mann wie dieser nicht würde die langweilige und mechanische Arbeit, in einem Landescollegio von unten auf zu dienen, aushalten. Einen Mann von Genie nicht an dem Orte zu gebrauchen, wo er seine außerordentlichen Gaben gebrauchen kann, heißt ihn mißbrauchen. Was aber den Einwand betrifft, daß durch den Eintritt viele verdiente Leute sich für zurückgesetzt erachten würden,

so kenne ich erstens Niemand in meiner Dienerschaft, der meines Wissens darauf hoffte, und zweitens werde ich nie einen Platz, welcher in so genauer Verbindung mit mir, mit dem Wohl und Wehe meiner Unterthanen steht, nach Anciennität, sondern nach Vertrauen vergeben. Was das Urtheil der Welt betrifft, welche mißbilligen würde, daß ich den Dr. Goethe in mein wichtigstes Collegium setze, ohne daß er zuvor weder Amtmann, Professor, Kammerrath oder Regierungsrath war, dieses verändert gar nichts. Die Welt urtheilt nach Vorurtheilen; ich aber und Jeder, der seine Pflicht thun will, arbeitet nicht, um Ruhm zu erlangen, sondern um sich vor Gott und seinem eigenen Gewissen rechtfertigen zu können, und sucht auch ohne den Beifall der Welt zu handeln." Die Vermittlung der Herzogin-Mutter vermochte den Minister umzustimmen. Das Decret, welches Goethe unter dem Titel eines Legationsrathes Sitz und Stimme „im geheimen Consilio" gab, ist vom 11. Juni 1776; am 25. Juni wurde Goethe durch den Herzog selbst in sein Amt eingeführt. Es ist ein schönes Zeugniß für Goethe, daß er sich durch seinen reinen Willen, durch uneigennütziges Streben und durch tüchtige Leistungen bald Achtung und Anerkennung zu erzwingen wußte, obgleich Fritsch eine rauhe Natur und, wie Goethe in seinen Tagebüchern sagt, oft fatalen Humors war. Am 3. September 1779 erfolgte die Ernennung Goethe's zum Geheimenrath.

Das nahe Verhältniß zum Herzog gab Goethe den wichtigsten Einfluß auch in den Geschäften. Und Goethe war sich der schweren Verantwortlichkeit, welche ihm die bedeutende Stellung auferlegte, voll bewußt. Man sieht sein inneres Zagen, wenn er um diese Zeit an Lavater schreibt, daß er nun ganz auf der Woge der Welt schiffe; treu entschlossen, zu entdecken, zu gewinnen, zu streiten, zu scheitern oder auch mit aller Ladung sich in die Luft zu sprengen. Aber war es dem großen Menschen, der mit Recht von sich sagen konnte, daß er auch im geringsten Dorf und auf einer wüsten Insel von der unverbrüchlichsten Betriebsamkeit sein würde, weil ihn das Bedürfniß seiner Natur zu vermannichfaltigter Thätigkeit zwinge, zu verargen, wenn er seine reinen und hohen Menschheitsideale auch

werkthätig in Leben und Wirklichkeit zu übertragen strebte? Volle zehn Jahre hat Goethe die Regierungsgeschäfte mit der gewissenhaftesten Pflichttreue und hingebendsten Liebe geführt. „Mir möchten manchmal die Kniee zusammenbrechen," schreibt er am 30. Juni 1780 an Frau von Stein, „so schwer wird das Kreuz, das man fast ganz allein trägt, wenn ich nicht wieder den Leichtsinn hätte und die Ueberzeugung, daß Glauben und Harren Alles überwindet." Goethe war weit entfernt, in unzeitiger Großmannssucht als kleinstaatlicher Minister großstaatliche Politik treiben zu wollen; ja aus seinen Briefen an den Herzog geht hervor, daß, als Karl August in den Jahren 1783—86 der Sache des unter Preußens Führung zu errichtenden Fürstenbundes die wärmste Theilnahme und den eingreifendsten Eifer zuwendete, Goethe seinem jungen Herrn von dieser Politik abrieth. Er wollte nicht, daß sich der Herzog zersplittere und den Schwerpunkt seines Daseins anderswo suche als in seinem eigenen Lande. Goethe's Augenmerk ging hauptsächlich auf die Ordnung und Hebung der wirthschaftlichen Verhältnisse, zumal er 1781 auch die Leitung des Finanzwesens übernommen hatte. Die Wege- und Wasserbauten, die Domänenverwaltung, das Ilmenauer Bergwerk, waren seine unablässige Sorge; überall suchte er mit eigenen Augen zu sehen, weil er die Ueberzeugung hatte, daß die Dinge unter der hergebrachten büreaukratischen Schablone meist falsch beurtheilt würden und daß man, wie er in einem Brief an Knebel schreibt, um etwas zu nützen, sich gar nicht genug im menschlichen Gesichtskreis halten könne. 1782 erhielt er die Stellung des Kammerpräsidenten, d. h. des leitenden Ministers. Im Bild Lothario's im Wilhelm Meister finden wir viele jener Ueberzeugungen und Gesinnungen wieder, welche Goethe in diesem Amt gewann und zur Ausführung zu bringen strebte; Mißbilligung aller Privilegien, die dem Lande den Segen entziehen, Hinüberführung der alten feudalen Ueberlieferungen und Zustände in naturgemäße Freiheit und Gleichberechtigung, Erleichterung der Bauern und der gedrückten Volksklassen, die, wie er einmal so schön sagt, man die niederen nennt, die aber gewiß vor Gott die höchsten sind. Und angesichts

so großartiger Thatsachen wagt man noch den albernen Satz zu wiederholen, Goethe sei ein herzloser Höfling gewesen? Grade in dieser Zeit sind Goethe's vertraute Briefe voll der erbittertsten Ausfälle gegen das gewöhnliche Fürsten- und Hoftreiben. Am 17. April 1782 schreibt Goethe an Knebel: „So steig ich durch alle Stände aufwärts, sehe den Bauersmann der Erde das Nothdürftige abfordern, das doch auch ein behäglich Auskommen wäre, wenn er nur für sich schwitzte; Du weißt aber, wenn die Blattläuse auf den Rosenzweigen sitzen und sich hübsch dick und grün gesogen haben, dann kommen die Ameisen und saugen ihnen den filtrirten Saft aus den Leibern, und so geht's weiter, und wir haben's so weit gebracht, daß oben immer in einem Tage mehr verzehrt wird als unten in einem beigebracht werden kann.“ Und ähnlich am 20. Juni 1784 an Herder: „Uebrigens ist (in den Geschäften) keine Freude zu pflücken; das arme Volk muß immer den Sack tragen, und es ist ziemlich einerlei, ob er ihm auf der rechten oder linken Seite zu schwer wird.“ Es war nur der Wiederklang des allgemeinen öffentlichen Urtheils, wenn Schiller kurz nach seinem ersten Eintritt in Weimar am 12. August 1787 an Körner berichtete, Goethe werde in Weimar von sehr vielen Menschen mit einer Art von Anbetung genannt und mehr noch als Mensch denn als Schriftsteller geliebt und bewundert; Schiller fügt hinzu, namentlich auch Herder wolle ihn eben so sehr und noch mehr als Geschäftsmann denn als Dichter bewundert wissen; er sei, was er sei, ganz, und er könne, wie Julius Cäsar, vieles zugleich sein.

Aber Goethe mußte erleben, daß ihm hier Hindernisse entgegentraten, von einer Seite, von welcher er sie am wenigsten erwartete. So edel und groß angelegt des Herzogs Natur war und so herzlich und sorglich Goethe über ihn wachte, er war doch zu leidenschaftlich unruhig und zu selbstherrlich eigenwillig, als daß er Goethe's Absichten und Pläne, die nur bei zähster Ausdauer und Folgerichtigkeit gedeihen konnten, nicht oft durchkreuzt und vereitelt hätte. Es ist ein sehr verständlicher Stoßseufzer, wenn Goethe am 1. September 1785 an Knebel schreibt: „Hier geht's übrigens im

Alten; schade für das schöne Gebäude, das stehen könnte, erhöht und erweitert werden könnte, und leider keinen Grund hat!" Als nun gar 1785 der Herzog Miene machte sich an dem drohenden Kriege Preußens gegen Oesterreich zu betheiligen, äußerte Goethe in bitterstem Unmuth zu Knebel: „Die Kriegslust, die wie eine Art von Krätze unsern Prinzen unter der Haut sitzt, fatiguirt mich wie ein böser Traum... Laß ihnen den glücklichen Selbstbetrug! Das kluge Betragen der Großen wird hoffentlich den Kleinen die Motion ersparen, die sie sich gerne auf andrer Unkosten machen möchten." Diese Gefahr ging vorüber, aber im nächsten Jahr trat der Herzog, seiner unbezähmbaren Soldatenlust folgend, in preußische Dienste. Da mochte Goethe wohl meinen, das Werk, das er einst mit so stolzen Hoffnungen begonnen, als Danaidenarbeit betrachten zu müssen. Goethe bewahrte nach wie vor dem Herzog die innigste Zuneigung und Anhänglichkeit, denn das ist das glückliche Vorrecht alter Jugendfreundschaften, daß sie selbst harte Wechselfälle überdauern; sicher aber ist es kein Zufall, daß jener keimende Entschluß des Herzogs, seiner unüberwindlichen Soldatenlust nachzugehen, und der keimende Entschluß Goethe's, durch eine längere Entfernung sich seiner Verwaltungsthätigkeit allmählich ganz zu entziehen, so durchaus gleichzeitig sind. Es war nur die Sprache des Hofmannes, wenn Goethe aus Italien zurückkehrend am 17. März 1788 dem Herzog schrieb, jeder Platz, den er ihm aufhebe, werde ihm lieb sein; seine wahre Meinung tritt sogleich zu Tage, wenn er fortfährt: „Alles was ich bisher gesagt und gebeten habe, gründet sich auf den Begriff, daß Sie meiner jetzt nicht unmittelbar, nicht im Mechanischen bedürfen." Der Herzog erfüllte diese Wünsche übrigens in würdigster fürstlicher Weise; seit 1788 war Goethe die Stellung als erster weimarischer Staatsdiener gesichert, aber Umfang und Art seiner Betheiligung an den Geschäften ganz ihm selber anheimgestellt.

Von dichterischen Leistungen Goethe's trat in diesen Jahren wenig in die Oeffentlichkeit; und was erschien, war gegen die zündende Gewalt des Götz und Werther geringfügig und unbedeutend. So hat es allerdings etwas Scheinbares, wenn man noch immer

zuweilen sagen hört, die Uebersiedelung Goethe's nach Weimar sei für ihn ein Unglück, sei eine sehr beklagenswerthe Schädigung seines inneren Dichterberufes gewesen. Auch die nächsten Zeitgenossen sprachen spöttisch von Simson, dem Delila die Locken geraubt.

Dennoch ist diese Ansicht eine ganz und gar oberflächliche.

Goethe selbst hat das beste Wort über diese neue Lebensepoche gesagt. Im Rückblick auf die zwei ersten Weimarer Jahre schrieb er am 8. November 1777 an Frau von Stein: „Ich fand, daß das Schicksal, da es mich hierher pflanzte, es vollkommen gemacht hat, wie man's den Linden thut; man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schönen Aeste, daß sie neuen Trieb kriegen, sonst sterben sie von oben herein; freilich stehen sie die ersten Jahre wie die Stangen da.“

Nicht ein Rückschritt oder eine Schädigung Goethe's waren diese vielgeschmähten ersten Weimarer Jahre, sondern sie waren für ihn recht eigentlich die entscheidende ernste Schule des Lebens, seine sittliche Zügelung und Läuterung, die Erfüllung und Erweiterung seines Denkens und Wissens, die Klärung und Vertiefung seiner gesammten Lebens- und Weltanschauung.

> „Er stehet männlich an dem Steuer;
> Mit dem Schiffe spielen Wind und Welle,
> Wind und Welle nicht mit seinem Herzen,
> Herrschend blickt er in die grimme Tiefe
> Und vertrauet, scheiternd oder landend,
> Seinen Göttern.“

Ueberall noch der warme leidenschaftliche Hauch jenes Faustischen Dranges, die ganze Wirklichkeit der Natur- und Menschenwelt in sich selbst durchleben zu wollen. Aber die folgenreiche Bedeutung dieser trubelvollen Jahre in der Bildungsgeschichte des Dichters ist, daß, was unreif und phantastisch in diesem Faustischen Drang war, auf dem festen Boden der Thatsächlichkeit allmählich verfliegt und zerstiebt. Der stürmende Jüngling wird zum ernsten besonnenen Mann. Nicht mehr ungestümes Ueberspringenwollen der unüberspringbaren Menschengrenzen, sondern Streben nach möglichst tiefer

und allseitiger Entfaltung innerhalb dieser Begrenzung. „Willst Du in's Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten."

Eine tief innerliche sittliche Wandlung und Umbildung vollzog sich. Unwillkürlich muß man an die Worte des greisen Sängers im Westöstlichen Divan denken: „Du hast getollt zu Deiner Zeit mit wilden, dämonisch genialen jungen Schaaren, dann sachte schlossest Du von Jahr zu Jahren Dich näher an die Weisen, göttlich milden."

Bereits am 24. Juli 1776 schrieb Wieland an Merck: „Goethe hat freilich in den ersten Monaten die Meisten oft durch seine damalige Art zu sein skandalisirt und dem Diabolus Prise über sich gegeben; aber schon lange und von dem Augenblick an, da er decidirt war, sich dem Herzog und seinen Geschäften zu widmen, hat er sich mit untadlicher Sophrosyne und aller geziemenden Weltklugheit aufgeführt." Und diese strenge innere Arbeit an sich selbst stieg täglich und stündlich. Die offene Unbefangenheit seines Wesens wird in sich zurückgeworfen durch das böswillige Murren des verletzten Hofadels über die Allmacht des beneideten Emporkömmlings. Die tiefe und doch unglückliche Liebe zu Frau von Stein kocht und gährt in seinem Herzen, und so beklagenswerth und innerlich krankhaft im Grunde diese Leidenschaft für eine um sieben Jahre ältere verheirathete Frau ist, die bereits Mutter von sieben Kindern war, es quillt aus der tiefsten Seele Goethe's, wenn er Frau von Stein gern und oft als seine geliebte Seelenführerin und als die Sicherheit seines Lebens bezeichnet; hier liegt die Wurzel der tiefen Anschauung von der erziehenden Macht edler und reiner Weiblichkeit, welche in Iphigenie, in Tasso und Wilhelm Meister so hohen Ausdruck gefunden. Die wesentlich wirthschaftlichen Zwecke seiner vielverzweigten Amtsthätigkeit führten ihn in den ununterbrochenen unmittelbarsten Verkehr mit werkthätig handelnden Menschen, deren feste und bestimmte Ziele, wie er an Frau von Stein schreibt, auf seinen phantastischen Sinn wie ein kaltes kräftigendes Bad wirkten; immer offener erschloß sich seinem regen und eifrigen Aufmerken der Blick für die überall vorhandene, wenn auch oft getrübte und schwer zu entziffernde Vernunft und Idealität des geordneten Weltlaufs. Die

Geschäfte bilden mich, indem ich sie bilde, sagt ein Brief vom 30. December 1785 an Knebel. Das nahende Mannesalter mahnte ihn an die Pflege seines Dichterruhms und, wie ein Brief an Lavater vom August 1780 sich ausdrückt, an die Begierde, die Pyramide seines Daseins so hoch als möglich in die Luft zu spitzen. Fortan Sammlung und stille Entsagung; unablässige und unnachsichtliche Abwehr und Verneinung aller in ihm noch fortklingenden jugendlichen Ueberschwenglichkeit und Maßlosigkeit. „Möge die Idee des Reinen . . . . immer lichter in mir werden," schreibt er am 7. August 1779 in sein Tagebuch. Und am 13. Mai 1780: „Was ich trage an mir und Anderen, sieht kein Mensch. Das Beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können." Lediglich in diesem Sinn ist es zu erklären, daß Goethe, der durch seinen Werther die Empfindsamkeit des Zeitalters am meisten genährt und gesteigert hatte, jetzt der erbittertste Feind jener empfindelnden Schönseligkeit wird, der er so gründlich entwachsen ist und die sich doch aufdringlich an seine Fersen heftet. Er geißelt sie unerbittlich in den dramatischen Scherzen der Hoffestlichkeiten; ja bei einem ländlichen Hoffest in Ettersburg im August 1779 treibt ihn die tolle Laune oder, wie er selbst sagt, leichtsinnig trunkener Grimm und muthwillige Herbigkeit, den Woldemar seines Freundes Jacobi an eine Buche zu nageln und ihm aus den Zweigen des Baumes zur Feier dieser „Kreuzerhöhung" eine ergötzliche Standrede zu halten. Und lediglich aus demselben Sinn ging auch jene berühmte Schweizerreise von 1779 hervor; der Herzog sollte durch diese Unterbrechung seinen früheren Neigungen und Gewohnheiten entrissen und durch das Anschauen neuer Menschen und Dinge zu neuem Leben gewonnen werden.

Sowohl Wieland wie der treffliche Karl August können sich in ihren Briefen aus den Jahren 1779 und 1780 gar nicht genug verwundern, wie Goethe, so wenig ihn sein Genius und seine Laune verlassen habe, doch inzwischen so sanft, so gelassen und schweigsam geworden. Es war nicht die Ruhe steifer Förmlichkeit und selbst-

süchtiger Kälte, denn grade aus dieser Zeit kennen wir die rührendsten Züge aufopfernder Theilnahme und Wohlthätigkeit; es war die Ruhe der sittlichen Klärung und Reife.

Es ist der volle und offene Bruch mit der Vergangenheit, wenn Goethe am Schluß des Jahres 1782, alle seine seit zehn Jahren aufgehäuften Briefe und Papiere ordnend, gegen Jacobi in die Worte ausbricht, daß es eines gar gewaltigen Hammers bedurft habe, um ihn von den vielen Schlacken zu befreien und sein Herz gediegen zu machen. Er dankt der Natur, „daß sie in die Existenz eines jeden lebendigen Wesens so viel Heilkraft gelegt, daß es, wenn es an dem einen oder dem anderen Ende zerissen werde, sich wiederzusammenflicken könne".

Wir sehen die Bestätigung dieser leidvoll erkämpften Selbstbefreiung in dem Gedicht „Ilmenau am 3. September 1783". Dem Dichter ist der Sturm seiner Jugend eine längst hinter ihm liegende Zeit; mit sorgendem Freimuth, der gleich ehrenvoll für den Dichter wie für den Fürsten ist, ruft er dem erlauchten Freund mahnend zu, daß auch er, dem bei tiefer Neigung für das Wahre doch noch immer der Irrthum eine Leidenschaft sei, die freie Seele einschränken möge, denn „wer Andere wohl zu leiten strebt, muß fähig sein, viel zu entbehren".

Als F. L. Stolberg im Frühjahr 1784 Goethe in Weimar besuchte, schrieb er an Voß (vgl. J. H. Voß von M. Herbst. Th. 2, I, S. 27): „Goethe ist jetzt weniger brausend, weniger leicht aufflammend, gewiß aber nicht weniger feurig als er war, und sein Herz ist liebevoll, immer sich sehnend nach mehr Freiheit der Existenz, als Menschen finden können, und doch immer Blumen in den Pilgerstab des Lebens windend. Wenige Menschen sind so liebevoll, so rein, so liebebedürftig, so hingerichtet auf das unsichtbare Ideal der Kalokagathie, so sich anschmiegend an alles Liebe und Schöne der moralischen und sichtbaren Natur".

Und mit dieser tiefen inneren sittlichen Umbildung stand bedeutendes wissenschaftliches Fortschreiten im engsten Zusammenhang.

Hatten den sinnenfrischen Jüngling schon in Straßburg die Naturwissenschaften aufs mächtigste angezogen, so gewann jetzt diese Neigung durch sein frisches Jagd- und Gartenleben und vor Allem durch die lebendige und durchweg persönliche Art, wie er die Obliegenheiten seines Amtes behandelte, erneute Anregung und glücklichste Förderung. Die Sorge für Hebung der Forst- und Feldkultur führte zur Botanik, der Ilmenauer Bergbau führte zu Mineralogie und Geologie. Und die Pflege der ihm anvertrauten Sammlungen der Universität Jena und der dadurch veranlaßte genauere Verkehr mit Loder, dem berühmten Jenaer Anatomen, führte ihn zur Anatomie, die ihn um so lebhafter fesselte, je mehr er sich schon in seinen früheren physiognomischen Studien daran gewöhnt hatte, das Knochensystem als die Grundlage der Physiognomik zu betrachten; „es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist". Besonders im Sommer 1781 war er unter Loder's Anleitung und Belehrung mit der Osteologie beschäftigt; im Winter 1781—1782 hielt er auf der Weimarer Zeichnenschule Vorlesungen über sie, um, wie er sich ausdrückt, sowohl den Schülern als sich selbst zu nützen.

Eine unvollendete Abhandlung Goethe's über den Granit, welche, wie aus einem Briefe an Frau von Stein hervorgeht, in den Januar 1784 fällt, enthält die denkwürdigen Worte: „Es wird Jeder, der den Reiz kennt, den natürliche Geheimnisse für den Menschen haben, sich nicht wundern, daß ich den Kreis der Beobachtungen, den ich sonst betreten, verlassen und mich mit einer recht leidenschaftlichen Neigung zu diesen gewandt habe. Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geist des Widerspruchs sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des innigsten, mannichfachsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Theils der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat. Denn man wird mir gern zugeben, daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhang stehen, daß der forschende Geist sich nicht gern von etwas Erreichbarem ausschließen läßt. Ja, man gönne mir, der ich durch die Abwechselungen der menschlichen Ge-

sinnungen, durch die schnellen Bewegungen derselben in mir selbst und in Anderen manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einsame stumme Nähe der großen leisesprechenden Natur gewährt; und wer davon eine Ahnung hat, folge mir."

Auch dieser neuen Fächer bemächtigte sich Goethe's Genialität sogleich mit schöpferischer Selbständigkeit. Kraft seines angeborenen plastischen Sinns und kraft seiner früheren Spinozistischen Studien trug er, um seinen eigenen Ausdruck beizubehalten, die Ueberzeugung in sich, daß, so sehr auch die Natur in jedem ihrer Werke ein eigenes Wesen und den isolirtesten Begriff habe, sie doch am Ende durchaus in sich selbst eins und übereinstimmend sei. Und in strenger Verfolgung dieses Grundgedankens machte er bereits im März 1784 die folgenreiche Entdeckung von dem Vorhandensein des bisher nur in den Thieren beobachteten Zwischenkiefers (os intermaxillare) auch im Menschen; eine Entdeckung, die damals die vielfachste Anfechtung erlitt, seither aber zu unzweifelhafter Geltung gekommen ist und auf die wissenschaftliche Behandlung der vergleichenden Anatomie den förderndsten Einfluß geübt hat. Und ebenso gewann er, mit der künstlich gewaltsamen Systematik Linné's frühzeitig zerfallen, schon 1786 jene Anschauung über das Wesen der Pflanzenbildung, deren Ergebnisse er später in der Lehre von der sogenannten Metamorphose der Pflanzen, sowohl dichterisch wie wissenschaftlich, dargelegt hat; in der zum Theil noch phantastischen Fassung Goethe's allerdings unhaltbar, nichtsdestoweniger aber in ihrem eigensten Wesen eine der Grundsäulen aller Botanik. „Es zwingt sich mir alles auf", schreibt er am 10. Juli 1786 an Frau von Stein über das Pflanzenwesen, „ich sinne nicht mehr drüber; es kommt mir alles entgegen und das ungeheure Reich simplificirt sich mir in der Seele, daß ich bald die schwerste Aufgabe gleich weglesen kann. Wenn ich nur Jemanden den Blick und die Freude mittheilen könnte, es ist aber nicht möglich. Und es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannichfaltige Leben hervorbringt. Hätt ich Zeit in dem kurzen Lebensraum, so getraut

ich mich es auf alle Reiche der Natur — auf ihr ganzes Reich — auszudehnen."

Von welch unermeßlicher Wichtigkeit sind diese von Jahr zu Jahr gesteigerten naturwissenschaftlichen Bestrebungen Goethe's für seine gesammte Bildungsgeschichte geworden!

Ueberaus merkwürdig aber ist es, zu sehen, daß die nächste und unmittelbarste Folge derselben die erneute und vertiefte Rückkehr Goethe's zu Spinoza war.

Wie Goethe in einem Briefe an Knebel sagt, daß der geheime Sinn seiner kleinen Schrift über den Zwischenknochen der Grundsatz sei, jede Creatur nur als Ton und Schattirung einer großen Harmonie zu betrachten, die man im Großen und Ganzen studiren müsse, widrigenfalls das Einzelne nur ein todter Buchstabe bleibe, so sagt er in einer anderen, aber durchaus übereinstimmenden Wendung in einem Briefe an Jacobi, daß er sich zur näheren und tieferen Betrachtung der Einzeldinge durch Niemand mehr aufgemuntert fühle als durch Spinoza, obgleich vor dessen Blick alle Einzeldinge zu verschwinden schienen. Am 4. September 1784 schrieb Goethe auf einer Harzreise in das Brockenbuch: „Quis coelum posset nisi coeli munere nosse. et reperire Deum nisi qui pars ipse Deorum est?" Ein Gedanke, den Goethe später trefflich in den Vers faßte: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken; Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt' uns Göttliches entzücken?"

Zeuge dieser erneuten Rückkehr zu Spinoza ist vor Allem jene tiefsinnig aphoristische Abhandlung über „Die Natur", deren Entstehung um das Jahr 1780 gesetzt wird. Und in urkundlich bezeugter Abhängigkeit von Goethe regen sich um dieselbe Zeit auch in Herder die ersten Spuren spinozistischer Einwirkung.

Besonders aber sprach sich die Spinozabegeisterung Goethe's laut und rückhaltslos aus, als der Streit Jacobi's und Mendelssohn's über den Spinozismus Lessing's entbrannte. Sowohl in seinen Briefen an Frau von Stein und Knebel wie in den Briefen an Jacobi selbst wird er nicht müde, Spinoza zu predigen, den er

gern seinen Heiligen nennt und von dem er sagt, daß er sich ihm sehr nahe fühle, obgleich Spinoza's Geist viel tiefer und reiner sei als der seinige. „Spinoza“, schreibt Goethe am 9. Juni 1785 an Jacobi, „beweist nicht das Dasein Gottes, sondern das Dasein ist Gott; und wenn ihn Andere deshalb Atheum schelten, so möchte ich ihn theissimum und christianissimum nennen und preisen.“

Diese unbedingte Hingebung an Spinoza ist ein sehr bedeutender Einschnitt in Goethe's Leben. Goethe, den Jüngling, hatte sein Pantheismus an dem harmlosesten Zusammengehen mit seinen christlich gläubigen Jugendfreunden nicht gehindert; Goethe, der Mann, konnte sich über die Unvereinbarkeit dieses Gegensatzes nicht täuschen. Zumal gerade jetzt die alten Freunde sich mehr als je mit ihrer scharf ausgesprochenen Christlichkeit spreizten. Man lese den Brief, welchen Goethe im October 1787 aus Castel Gandolfo schrieb: „Wenn Lavater seine ganze Kraft anwendet, um ein Märchen wahr zu machen, wenn Jacobi sich abarbeitet, eine hohle Kindergehirnempfindung zu vergöttern, wenn Claudius aus einem Fußboten ein Evangelist werden möchte, so ist offenbar, daß sie Alles, was die Tiefen der Natur näher aufschließt, verabscheuen müssen. Würde der eine ungestraft sagen, Alles, was lebt, lebt durch etwas außer sich? würde der Andere sich der Verwirrung der Begriffe, der Verwechselung von Wissen und Glauben, von Ueberlieferung und Erfahrung nicht schämen? würde der Dritte nicht um ein paar Bänke tiefer hinunter müssen, wenn sie nicht mit aller Gewalt die Stühle um den Thron des Lammes aufzustellen bemüht wären, wenn sie nicht sich sorgfältig hüteten, den festen Boden der Natur zu betreten, wo Jeder nur ist, was er ist, wo wir Alle gleiche Ansprüche haben? Halte man dagegen ein Buch wie den dritten Theil von Herder's Ideen, sehe erst, was es ist, und frage sodann, ob der Autor es hätte schreiben können, ohne jenen (pantheistischen) Begriff von Gott zu haben? Nimmermehr, denn eben das Aechte, Große, Innerliche, was es hat, hat es in, aus und durch jenen Begriff von Gott und der Welt.... Ich habe immer mit stillem Lächeln zugesehen, wenn sie mich in metaphysischen Gesprächen nicht für voll ansahen; da ich

aber ein Künstler bin, so kann mir's gleich sein. Mir könnte vielmehr daran gelegen sein, daß das Principium verborgen bliebe, aus dem und durch das ich arbeite. Ich lasse einem Jeden seinen Hebel, und bediene mich der Schraube ohne Ende schon lange, und nun mit noch mehr Freude und Bequemlichkeit."

Mitten aber in all diesem drängenden Gefühl der verschiedenartigsten Ansprüche und Verhältnisse, Neigungen und Thätigkeiten meldete sich doch immer wieder als seine eigenste und tiefste Lebensbestimmung die holde Muse der Dichtung.

„In meinem Kopf", schreibt Goethe am 14. September 1780 an Frau von Stein, „ist's wie in einer Mühle mit vielen Gängen, wo zugleich geschroten, gemalen, gewalkt und Oel gestoßen wird. O thou sweet poetry rufe ich manchmal und preise den Marc Antonin glücklich, wie er auch selbst den Göttern dafür dankt, daß er sich in die Dichtkunst und Beredtsamkeit nicht eingelassen. Ich entziehe diesen Springwerken und Kaskaden so viel als möglich die Wasser und schlage sie auf Mühlen und in die Wässerungen, aber ehe ich michs versehe, zieht ein böser Genius den Zapfen und Alles springt und sprudelt. Und wenn ich denke, ich sitze auf meinem Klepper und reite meine pflichtmäßige Station ab, auf einmal kriegt die Mähre unter mir eine herrliche Gestalt, unbezwingliche Lust und Flügel, und geht mit mir davon." Und am 10. August 1782: „Eigentlich bin ich zum Schriftsteller geboren; es gewährt mir eine reinere Freude als jemals, wenn ich etwas nach meinen Gedanken gut geschrieben habe." Ja, in einem Briefe vom 17. September desselben Jahres tritt dieses Gefühl sogar mit der denkwürdigen Wendung auf, daß er recht zu einem Privatmenschen erschaffen sei, und daß er kaum begreife, wie ihn das Schicksal in eine Staatsverwaltung und in eine fürstliche Familie habe einflicken mögen.

„Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit Keinem streit ich,
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen

Immer neuen
Seltsamsten Tochter Jovis,
Seinem Schoßkinde,
Der Phantasie.

Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge."

Viele der köstlichsten Perlen Goethe'scher Dichtung, besonders der Lyrik, sind in dieser Zeit entstanden. Vieles und Wichtiges, was erst in späteren Jahren herrlich erblühte, keimte und wuchs bereits in stillem Gedeihen. Und Inhalt und Form zeigt in gleicher Weise, daß er, wie Goethe sich selbst einmal ausdrückt, vom Grundstock seines Vermögens nicht nur nichts zugesetzt, sondern es reichlich vermehrt hatte. An die Stelle des wühlenden ungebändigten Geistes der Sturm- und Drangperiode ist mehr und mehr eine durchaus veränderte Sinnesart, eine neue, sittlich und künstlerisch durchgebildetere getreten.

Es sondern sich in der Dichtung dieser Zeit sehr bestimmt zwei Gruppen.

Die erste Gruppe besteht aus den Gelegenheitsgedichten, welche veranlaßt wurden durch die Neigung und Obliegenheit, die gesellschaftlichen Vergnügungen des Hofes dichterisch zu beleben und zu erhöhen.

Ueber diese Hofdichtungen hat Goethe selbst das treffendste Wort, wenn er am 19. Februar 1781 an Lavater schreibt, er tractire diese Sache als Künstler; wie Lavater die Feste der Gottseligkeit ausschmücke, so schmücke er die Aufzüge der Thorheit. Sie treten anspruchslos auf; und es ist albern, in diesen flüchtigen Kindern des Augenblicks höchste Kunstwerke erblicken zu wollen. Es wird sich schwerlich leugnen lassen, daß „der Triumph der Empfindsamkeit", losgelöst von den nächsten Anspielungen und Tagesbeziehungen, entschieden langweilig ist; und ebenso ist „Scherz, List und Rache" nur ein verunglückter Versuch, die Charakterformen des italienischen sogenannten Kunstlustspiels nachzuahmen. Aber wer erfreut sich nicht

an dem ergötzlichen Humor der Vögel, an der naturfrischen frühlingsduftigen Lieblichkeit Lila's, Jery's und Bätely's, und der Fischerin, an der epigrammatischen Sinnigkeit der Textworte zu den Maskenzügen? Auch das jubelnd lustige Epiphaniaslied war ursprünglich ein solcher Maskenzug, welcher am 6. Januar 1781 aufgeführt wurde.

Anders die zweite Gruppe. Sie ist die künstlerisch schöne, d. h. die zu rein und allgemein menschlicher Bedeutung geläuterte und vertiefte Gestaltung der innersten Gemüths- und Lebenszustände.

Tiefrührende Klänge der Entsagung, freies trostreiches Aufschauen zu dem neugewonnenen Menschheitsideal.

Namentlich in der Goethe'schen Lyrik dieser Zeit ist diese fortschreitende Entwicklung in unsagbarer Innigkeit und Schönheit ausgeprägt.

Wann sind jemals so innige und gemüthszarte Lieder gedichtet worden als diese wehmuthsvollen und doch mild beruhigten lyrischen Stoßseufzer, in denen der Dichter sein heißes Sehnen nach innerem Frieden ausspricht?

„Der Du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz, die Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!“

Und jenes andere, am 6. September 1780 auf dem Gickelhahn bei Ilmenau gedichtete Abendlied:

„Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest Du auch!“

Auch die tief sehnsuchtsvollen Lieder Mignon's und des Harfners im Wilhelm Meister gehören bereits dieser Zeit an. „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!“ Und das Ergreifende: „Wer nie sein Brot mit Thränen aß, Wer nie die kummervollen Nächte Auf seinem Bette weinend saß, Der kennt Euch nicht, Ihr himmlischen Mächte!“

Die sieghafte Erfüllung und Versöhnung dieser langen leidvollen Kämpfe aber liegt in den herrlichen Oden „Grenzen der Menschheit“ und „Das Göttliche“. „Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch; hebt er sich aufwärts und berührt mit dem Scheitel die Sterne, nirgends haften dann die unsichern Sohlen und mit ihm spielen Wolken und Winde.“ — „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut! Denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen.“

Begeistert preist Goethe das Lob der Poesie im „Sänger“. Aber das im Sommer 1784 entstandene Gedicht, welches jetzt als „Zueignung“ der Eingang der Goethe'schen Gedichtsammlung ist, feiert als glücklichsten Gewinn, daß die trüben Nebel nunmehr geschwunden sind; „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“.

Goethe's größere Werke aus dieser Zeit stehen daher durchaus unter denselben Stimmungen und Wandlungen.

In den „Geschwistern“, welche in den letzten Tagen des Octobers 1776 aus dem seltsam zwischen Liebe und Geschwisterzärtlichkeit hin und her schwankenden Verhältniß zu Frau von Stein entsprangen, in dem unvollendeten Bruchstück des „Elpenor“, dessen Conception dem Sommer 1781 angehört, in dem ergreifenden Monodram „Proserpina“, das mit Unrecht als Zwischenspiel in den „Triumph der Empfindsamkeit“ verbannt ist, sind trotz aller Schönheit im Einzelnen, die Nachklänge trüber Gefühlsphantastik noch deutlich hörbar. Aber seit 1778 beschäftigten schon Wilhelm Meister, seit 1780 Tasso den Dichter auf's lebhafteste; jene gewaltigen Dichtungen, deren Grundgedanke die Nothwendigkeit des entschlossenen Heraustretens aus der phantastischen Ueberschwenglichkeit in die Bedingungen

und Schranken des wirklichen Lebens ist, Einfügung in die feste Weltordnung ohne Einbuße der inneren Idealität.

Besonders in zwei Dichtungen kommt das Tiefste dieser Lebensepoche Goethe's zum dichterischen Ausdruck; in „Iphigenia auf Tauris“ und in dem unvollendeten Lehrgedicht „Die Geheimnisse“.

Aus Goethe's Tagebuch und aus dem Briefwechsel mit Frau von Stein wissen wir, daß Iphigenie am 14. Februar 1779 begonnen und unter dem störenden Trubel der lästigsten Geschäfte und Amtsreisen ausgeführt wurde; am 28. März war sie vollendet. Am 6. April wurde sie zum ersten Mal am Hofe dargestellt; Goethe selbst spielte den Orest. „Nie werde ich den Eindruck vergessen“, berichtet Hufeland, „den Goethe als Orest im griechischen Costüm in der Darstellung seiner Iphigenie machte, man glaubte einen Apollo zu sehen; noch nie erblickte man eine solche Vereinigung körperlicher und geistiger Vollkommenheit und Schönheit als damals in Goethe.“

Diese wunderbare Dichtung erfuhr noch gar vielfache Umbildungen, bevor sie in Italien ihre letzte klassische Vollendung erhielt; aber dies waren nur Umbildungen der Form. Der innerste Gedankengehalt ist bereits in der ersten Gestalt vollkräftig ausgesprochen. Nicht mehr düster trotziges Titanenthum, sondern heitere Entfaltung reiner idealer Menschennatur, seelenvolle Darstellung sittlicher Harmonie und Hoheit. Am 29. März 1779, unmittelbar nach dem Abschluß des Gedichtes, schrieb Goethe in sein Tagebuch: „Ich war diese Zeit her wie das Wasser klar, rein, fröhlich.“ Auf Iphigenie vor Allem ist anzuwenden, wenn im Wilhelm Meister einmal Aurelie sagt, aus ächter Dichtung sehe der reine Geist des Dichters wie aus hellen offenen Augen hervor.

Und das großartig angelegte Lehrgedicht „Die Geheimnisse“, dessen Ausführung in den Sommer 1784 fällt, ist die gleiche Feier des reinen und vollen Menschenthums, der lauteren, in Kampf und Entsagung thätigen Sittlichkeit. Nur daß hier, unter dem mächtigen Eindruck der erneuten Spinozastudien, das Dogmatische, das heißt

in Goethe's Sinn, die Prüfung und Verneinung der sogenannten Offenbarung bestimmter und ausdrücklicher hervorgehoben wird. Es ist der Versuch, das einfach und schlicht Menschliche, die Idee der Humanität, als die innere Triebkraft und Wesenheit aller Religion darzustellen; die verschiedenen Religionen sind nur durch Volksthümlichkeit und Klima verschiedenartig bedingte, bald mehr bald weniger verschleierte Spiegelungen dieser ursprünglichen reinen Menschheitsidee. Doch zeigte sich bald, daß der Gedanke in dieser Allgemeinheit dichterisch undurchführbar war. Die „Geheimnisse“ blieben Bruchstück.

Es liegt in der Natur der innigen Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form, daß mit dieser gewaltigen inneren Umbildung des Denkens und Empfindens zugleich in Goethe eine nicht minder durchgreifende Umbildung des dichterischen Formgefühls auftritt.

Zwar behielt Goethe auch jetzt noch die alte Weise, die, an Shakespeare und am Volkslied erwachsen, es überall auf ächt volksthümliche, eigenartig deutsche Dichtung abgesehen hatte. Grade dieser Zeit entstammt ein guter Theil seiner herrlichsten Lieder, deren eigenstes Wesen die Wiedergeburt und die künstlerische Verklärung des deutschen Volksliedes ist; grade dieser Zeit entstammen die ächt volksmäßigen Balladen, der Erlkönig, der Fischer, der Sänger. Ja nicht blos das Gedicht, Hanns Sachsens poetische Sendung, sondern auch das Gedicht auf Mieding's Tod, bewegt sich noch durchaus in den Bahnen, in denen er einst Hanns Sachs nachgestrebt. Selbst Iphigenie ist in ihrem ersten Entwurf in Prosa geschrieben, wie dieselbe durch das bürgerliche Trauerspiel Lessing's für das deutsche Drama üblich geworden. Allein je mehr Goethe der Höhe einer Bildung nahte, die an Innerlichkeit und Poesie über die Bildung des Aufklärungszeitalters weit hinausragte, und doch alle trübe Leidenschaftlichkeit der Uebergangsepoche, in welcher er anfangs befangen gewesen, zu milder Besonnenheit, zu glücklichem Gleichgewicht, zu einer in sich festen und versöhnten Plastik des Lebens und Denkens klärte, um so unwillkürlicher und naturnothwendiger

machte sich in ihm das Gefühl geltend, daß diese nordische Art der dichterischen Formengebung zwar durchaus berechtigt, aber in dieser strengen Ausschließlichkeit für den vollen Umfang seines tiefsten inneren Lebens nicht ausreichend sei. Die plastische Hoheit und Harmonie der Empfindung erfordert plastische Hoheit und Harmonie der Gestaltung. Es erwacht in ihm das Bedürfniß hohen Stils. Die Muster der Alten, die er, wie wir aus den Pindarischen Oden der Wetzlarer und Frankfurter Zeit sehen, selbst in seiner deutschesten Zeit niemals aus den Augen verloren, werden ihm wieder lebendiger und innerlich wahlverwandter. Neben die Lieder und Balladen mit ihrer unvergleichlichen Musik des Reims und der Sprache treten Epigramme im plastisch bewegten Distichenversmaß, die Goethe oft sogar, ganz in antiker Weise, als still beredte Zeugen glücklich und beschaulich verlebter Stunden, in die Felswände und Denksteine der Wälder und Gärten eingraben ließ, treten Hymnen und Oden, die man mit dem eigenen Ausdruck des Dichters treffend als „antiker Form sich nähernd“ bezeichnen kann, weil sie zwar nicht nach irgend einem bestimmten antiken Schema gebildet sind, aber durchweg in dem festen gemessenen Schritt antiker Rhythmen einherschreiten. Und es ist nur eine andere Wendung derselben Empfindung und desselben Bedürfnisses, wenn Goethe jetzt auch in den „Geheimnissen“ und in der „Zueignung“, welche ursprünglich als Prolog der Geheimnisse gedacht ist, zu den italienischen Ottaverimen greift, nach jener kunstvoll gegliederten Form, in welcher die Dichtung der italienischen Renaissance die Musik der modernen Innerlichkeit mit antik plastischer Ruhe und Gebundenheit zu verschmelzen suchte. Besonders lebhaft aber trat dieses Bedürfniß plastisch hohen Stils im Drama hervor. Es ist von hohem psychologischen Reiz und für die Einsicht in die Natur künstlerischer Formengebung überaus fördernd, die Urgestalt der Goethe'schen Iphigenie grade nach dieser Seite eingehend zu betrachten. Ganz von selbst, lediglich durch die Nothwendigkeit der Sache, klingt hier bereits überall durch die Mischart der sogenannten dichterischen Prosa der unabweisbare rhythmische Vers durch; so daß Goethe schon in den

nächsten Monaten eine Uebertragung in Verse begann, die freilich erst viele Jahre nachher unter der Sonne Italiens ihre Vollendung und letzte Durchbildung erhielt.

Eine große epochemachende Wendung war geschehen. Die Sturm- und Drangperiode war in Goethe abgethan.

Viertes Kapitel.

Die Goethianer.

Lenz. Klinger. L. Wagner.

Wie mächtig und überwältigend vom ersten Anbeginn die Erscheinung Goethe's auf die Zeitgenossen wirkte, erhellt besonders aus der Thatsache, daß Goethe, ohne es zu suchen und zu wollen, sogleich das Haupt einer neuen Dichterschule wurde, welcher Freund und Feind den Namen der Goethe'schen Schule beilegte. Im Briefwechsel Lessing's mit seinem Bruder wird mehrfach von den neuen „Goethianern“ gesprochen. Das deutsche Museum von 1776 enthält eine Abhandlung, die die Ueberschrift führt: „Etwas über das Nachahmen im Allgemeinen und über das Goethisiren insbesondere.“

Vornehmlich drei junge Dichter, Lenz, Klinger, Leopold Wagner, wurden von den Zeitgenossen als „Goethianer“ bezeichnet. Sie stammen alle Drei aus Goethe's nächstem persönlichem Freundeskreise. „Ein freudiges Bekennen, daß etwas Höheres über mir schwebe, war ansteckend für meine Freunde“, sagt Goethe im elften Buch von Wahrheit und Dichtung.

Dieselben Anschauungen und dieselben Ziele; aber ohne Tiefe des Gehalts, ohne die entsprechende dichterische Gestaltungskraft, ohne die Wünschelruthe sicheren Schönheitsgefühls. Man meinte den Kern zu haben, indem man die tumultuarische Manier Goethe's veräußerlichte und verrohte. Schon Karl Lessing, der die Abneigung seines großen Bruders gegen die jungen Stürmer und Dränger

theilte, hat in einem Briefe vom 1. Juni 1776 das Wort: „Goethe selbst ärgert mich nicht, aber seine Nachahmer."

Auch diese Goethianer verdienen die sorgsamste Beachtung. Wie man erst die volle Größe Shakespeare's zu würdigen weiß, wenn man zugleich die Dichter kennt, die rings um ihn wirkten und strebten, so erkennt man auch Goethe und Schiller erst in ihrem eigensten Wesen, wenn man an diesen verzerrten und lärmenden Jugendgenossen sieht, welche bedenklichen Krankheitsstoffe in dieser denkwürdigen Zeit lagen, und welcher Kraft es bedurfte, aus den Schlacken das reine Erz zu gewinnen.

Jacob Lenz.

Gegen Lenz vor Allem war es wohl gerichtet, wenn Karl August, der Herzog von Weimar, einmal ärgerlich von den Affen Goethe's sprach. Dies harte, aber wahre Wort ist der Schlüssel seines ganzen Seins; der Art seines dichterischen Schaffens sowohl, wie selbst der Geisteskrankheit, welcher er frühzeitig zum Opfer fiel.

Lenz war, was Goethe ein forcirtes Talent nennt. Im gewaltsamen Wetteifer mit Goethe suchte Lenz sich über seine natürliche Begabung hinaufzuschrauben; so ging er unter in ungezügelter Großmannssucht.

Jacob Michael Reinhold Lenz, am 12. Januar 1751 zu Seßwegen in Liefland geboren, hatte seine Jugend in Dorpat verlebt, wo sein Vater seit 1758 Geistlicher war. Darauf hatte er in Königsberg Theologie studirt; im Sommer 1771 war er als Begleiter zweier junger Adeligen nach Straßburg gekommen. Bisher hatte er durchaus unter den Einwirkungen Klopstock's und Gellert's, Pope's, Thomson's und Young's gestanden; es bezeugen dies seine älteren lyrischen Gedichte, die jetzt in Weinhold's Ausgabe gesammelt vorliegen, ebenso wie das Lehrgedicht „die Landplagen" und das kleine dramatische Gelegenheitsstück „der verwundete Bräutigam", das erst 1845 durch C. L. Blum bekannt gemacht wurde. In Straßburg aber that sich ihm plötzlich eine völlig neue Welt auf.

Im regen Verkehr mit Goethe wurde er ergriffen von der Macht des neuen Geistes, der durch Herder in die deutsche Literatur gekommen war und der soeben in Goethe's genialer Jugendkraft nach entsprechender dichterischer That rang. Rousseau und Shakespeare und Ossian wurden auch sein Evangelium. Von Grund aus eitel, träumte Lenz nunmehr den vermessenen Traum, es Goethe gleichthun zu können und mit diesem gemeinsam den Gipfel des deutschen Parnaß zu erstürmen. Und dieses ehrsüchtige Gelüst wurde in ihm zum fratzenhaftesten Dünkel, da unglücklicherweise seine erste größere dramatische Dichtung wegen ihrer an Götz von Berlichingen erinnernden tumultuarischen Manier von den durch die Neuheit und Seltsamkeit dieser Erscheinungen überraschten Zeitgenossen eine Zeitlang dem Dichter des Götz von Berlichingen selbst beigelegt ward. Was bedurfte es für Lenz weiteres Zeugniß, daß er ein gleich Großer sei?

Goethe erzählt im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, daß Lenz, kurz nachdem Götz von Berlichingen erschienen war, ihm einen weitläufigen Aufsatz zuschickte, welcher den wunderlichen Titel „Unsere Ehe“ führte. „Das Hauptabsehen dieser Schrift war“, fährt Goethe fort, „mein Talent und das seinige nebeneinander zu stellen; bald schien er sich mir unterzuordnen, bald sich mir gleich zu setzen; das alles aber geschah mit so humoristischen und zierlichen Wendungen, daß ich die Ansicht, die er mir dadurch geben wollte, um so lieber aufnahm, als ich seine Gaben wirklich sehr hoch schätzte und immer nur darauf drang, daß er aus dem formlosen Schweifen sich zusammenziehen und die Bildungsgabe, die ihm angeboren war, mit kunstgemäßer Fassung benutzen möchte.“ Und ganz in demselben Sinn ist die kecke Literatursatire „Pandaemonium germanicum“ gehalten, deren Entstehung wahrscheinlich kurz nach dem Erscheinen des Werther fällt. Die Schlußscene allerdings klingt überaus bescheiden. Lenz ruft den Geist der Geschichte an, daß er ihm die neue Zeit, die durch die Wiedererkennung Shakespeare's, der durchdringenden Weisheit der Bibel und des Feuers und der Leidenschaften der Homerischen Halbgötter eingeleitet

sei, noch erleben lasse. Klopstock und Herder und Lessing, welche dieses Gebet gehört haben, sprechen: „Der brave Junge! Leistet er nichts, so hat er doch groß geahnt!“ Goethe tritt hinzu und sagt: „Ich will's leisten!“ Aber täuschen wir uns nicht über diese Bescheidenheit! In den innersten Kern seines Meinens und Hoffens führt uns Lenz in der ersten Scene. Sie lautet: Goethe: „Was ist das für ein steil Gebirg mit so vielen Zugängen?“ Lenz (im Reisekleid): „Ich weiß nicht, Goethe, ich komme erst hier an.“ Goethe: „Ist's doch so herrlich, dort oben zuzusehen, wie die Leutlein ansetzen und immer wieder zurückrutschen. Ich will hinauf.“ (Geht um den Berg herum und verschwindet.) Lenz: „Wenn er hinaufkommt, werd' ich ihn schon zu sehen kriegen. Hätt' ihn gern kennen lernen, er war mir wie eine Erscheinung. Unterdessen will ich den Regen von meinem Reiserock schütteln und selbst zusehen, wo hinaufzukommen.“ (Erscheint eine andere Seite des Berges, ganz mit Busch überwachsen. Lenz kriecht auf allen Vieren.) Lenz (sich umkehrend und ausrufend): „Das ist böse Arbeit. Seh' ich doch Niemand hier, mit dem ich reden könnte. Goethe, Goethe! Wenn wir zusammengeblieben wären! Ich fühl's, mit Dir wär' ich gesprungen, wo ich jetzt klettern muß. Wenn mich einer der Kunstrichter sähe, wie würd' er die Nase rümpfen! Was gehen sie mich an, kommen sie mir doch nicht nach.“ (Klettert weiter.) Goethe (springt auf eine andere Seite des Berges, aus dem ein kahler Fels hervorsticht): „Lenz, Lenz, welch' herrliche Aussicht!“ Da! da steht Klopstock! . . . Lenz (wieder auf einer andern Seite, versucht zu stehen): „Gottlob, daß ich wieder einmal auf meine Füße kommen darf; mir ist das Blut vom Klettern so in den Kopf geschossen. O, so allein! Daß ich stürbe! Hier seh' ich wohl Fußtapfen, aber alle herunter, keine hinauf! Gütiger Gott, so allein!“ (In einiger Entfernung Goethe auf einem Felsen, der ihn gewahr wird; mit einem Sprung ist er bei ihm.) Goethe: „Lenz, was Deutscher machst denn du hier?“ Lenz (ihm entgegen): „Bruder Goethe!“ (Drückt ihn an sein Herz.) Goethe: „Wie Henker, bist Du mir nachgekommen?“ Lenz: „Ich weiß nicht, wo Du gegangen bist,

aber ich hab' einen beschwerlichen Weg gemacht." Goethe: „Bleiben wir zusammen!" Die Pointe ist, daß nun Goethe und Lenz, miteinander im innigsten Bunde, mit ihren Nachahmern, die „wie Ameisen haufenweise den Berg hinankriechen, aber alle Augenblicke wieder herunterrutschen und die possirlichsten Capriolen machen", ihren Spaß treiben. Goethe zu Lenz: „Die Narren!" Lenz: „Ich möchte fast hinunter und sie bedeuten!" Goethe: „Laß sie doch! Wenn keine Narren auf der Welt wären, was wäre die Welt?"

Dieser hochgespannten Meinung, welche Lenz von sich hegte, entsprachen jedoch seine dichterischen Leistungen keineswegs. Neuerdings haben Falck und Froitzheim ihn wieder als großen Dichter herauszustreichen sich bemüht; dagegen haben Erich Schmidt und Weinhold bei lebhaftem und verständnißvollem Interesse doch ein maßvolles Urtheil festgehalten.

Insbesondere gilt dies von seinen bekanntesten Dramen, von seinen Dramen aus der ersten Straßburger Zeit. Es fehlt nicht an glücklichen Ansätzen trefflicher dramatischer Charakterzeichnung, nicht an lebenswarmen einzelnen Zügen lieblicher Zartheit, ja sogar nicht an Blitzen ächtesten Genies; aber es fehlt an durchschlagendem tiefem innerem Gehalt, ohne welchen nach Goethe's unumstößlichem Ausspruch niemals ein großer Dichter sein kann, an überzeugender und folgerichtiger Durchführung der Charaktere, an festem Form- und Kompositionsgefühl. Statt Tiefe der Empfindung und Leidenschaft verwilderte Frechheit; statt lebensvoller packender Charaktere dilettantisches Zusammenwürfeln der verschiedenartigsten, oft einander grell widersprechenden Motive und geflissentliches Aufsuchen des Ungeheuerlichen und Häßlichen; statt sicheren und raschen Fortschreitens der Handlung das wildeste Durcheinander der Scenenfolge, welches den Dichtern der Sturm- und Drangperiode nun einmal als das Höchste Shakespeare'scher Genialität galt.

Mit Recht ist von jeher das erste Stück von Lenz „Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung" für seine merkwürdigste und hervorragendste Schöpfung gehalten worden. Es ist in den Jahren 1772 und 1773 geschrieben; in unverkennbarer Nachahmung

des Götz von Berlichingen, dessen erste Bearbeitung Goethe den Straßburger Freunden übersendet hatte. Die Anlage der Charaktere ist von einer individuellen Kraft und Lebendigkeit, wie sie Lenz später nie wieder erreichte. Schröder hat darum dies Stück sogar auf die Bühne gebracht; ein Wagniß, das uns freilich heute unbegreiflich dünkt, und das auch schon damals, wie Plümicke in seiner Berliner Theatergeschichte (S. 227) berichtet, nur sehr getheilten Anklang fand. Was ist die Fabel? Der Hofmeister verführt seine Schülerin, entmannt sich aus Reue und heirathet gleichwohl ein derbes Bauermädchen; die Verführte aber wird von ihrem Jugendverlobten heimgeführt. Die ausdrücklich ausgesprochene moralische Nutzanwendung ist eine doppelte; erstens, daß die Privaterziehung mehr Gefahren in sich berge als die öffentliche, und zweitens, daß ein starker Geist auch über Dinge hinwegkomme, von denen später Hebbel in seiner Maria Magdalena behauptete, daß kein Mann über sie hinwegkommen könne. Das zweite Stück „Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi" (1774) ist bereits matter, und zugleich noch weit verworrener und geschmackloser. Auch hier wieder die tollste Kreuzung völlig unzusammenhängender Motive. Sowohl die Hinweisung des Titels auf den damals allgemein bekannten dänischen Roman von Erich Pontoppidan „Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umhergezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden", wie die Selbstrecension, mit welcher Lenz in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1775 dem Verständniß der Leser zu Hilfe zu kommen suchte, bekunden, daß Prinz Tandi, der Held, einen Rousseau'schen Naturmenschen darstellen sollte, der das Wesen und Treiben der sogenannten Bildung beobachtet und sich von deren Gebrechen und Naturwidrigkeiten verletzt abwendet; andererseits aber wird grade durch die hervorstechendsten Situationen das peinigende Motiv der Geschwisterehe vorgedrängt, das allerdings schließlich heiter gelöst wird. Was aber vollends soll man zu dem dritten Stück, zu den „Soldaten" sagen? Was ist die Idee dieses Stückes, welches Lenz (vgl. Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 226) eine Geschichte nennt, in den innersten Tiefen

seiner Seele empfunden und geweissaget, ja von dem er meint, daß es sein halbes Dasein mitnehme, und bleiben werde, auch nachdem Jahrhunderte über seinen armen Schädel verachtungsvoll fortgeschritten seien? Mit empörender Schamlosigkeit werden alle niederträchtigsten Wüstheiten des Garnisonlebens geschildert und zuletzt wird daraus folgende saubere Moral gezogen: „Ich habe allezeit eine besondere Idee gehabt, wenn ich die Geschichte der Andromeda gelesen; ich sehe die Soldaten an wie das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont bleiben." In diesem Stück ist auch die Regellosigkeit, die Verachtung jedes dramatischen Gesetzes wie jeder theatralischen Forderung auf den höchsten Gipfel gesteigert; wenn uns im vierten Akt auf zwei Seiten sechs Scenen in drei verschiedenen Städten vorgeführt werden, so wirkt das unfreiwillig komisch.

Nicht günstiger lautet das Urtheil über eine zweite Reihe von Dichtungen, welche ebenso unter der Einwirkung Werther's stehen wie jene erste Reihe unter der Einwirkung Götz von Berlichingen's. Wir wissen, daß Lenz Briefe über Werther's Moralität schrieb, deren beabsichtigte Veröffentlichung Fr. Jacobi unterdrückte.

Diesen Dichtungen liegt persönliches Erlebniß zu Grunde; daher der wärmere Ton, welcher sie auszeichnet. Zuerst hatte Lenz, kurz nachdem Goethe von Straßburg geschieden war, sich in das Herz Friderikens von Sesenheim zu stehlen gesucht. Man braucht nur die Briefe zu lesen, welche Lenz um diese Zeit an den Actuar Salzmann gerichtet (vgl. Der Dichter Lenz und Friderike von Sesenheim. Von A. Stöber, 1842, S. 48 ff.), um klar zu erkennen, daß hier viel verlogene Schauspielerei unterlief; es dünkte dem neidischen Freund groß, in einem liebenswürdigen Mädchenherzen über Goethe den Sieg zu gewinnen. Aber Friderike blieb abweisend; „denn", wie Lenz in einem seiner schönsten Gedichte sagt, „immer, immer, immer doch, schwebt ihr das Bild an Wänden noch, von einem Menschen, welcher kam, und ihr als Kind das Herze nahm". Darauf wendete sich Lenz Goethe's längst verheiratheter Schwester zu und

träumte sich in eine Neigung hinein, die natürlich unerwidert blieb. Die „Selbstunterhaltungen" des „Poeten", die Weinhold im zehnten Bande des Goethe-Jahrbuchs veröffentlicht hat, sind ein Denkmal dieser Verirrung. Noch vor Ende des Jahres 1775 zog eine andre Frauengestalt den unglücklichen Dichter an, Henriette Louise von Waldner-Freundstein; aber bereits im Frühjahr 1776 verheirathete sich dieselbe mit einem Baron Siegfried von Oberkirch, einem verabschiedeten Offizier, welcher in Straßburg eine Senatorstelle innehatte. Die von Dorer-Egloff 1857 in seinem Buche „Lenz und seine Schriften" veröffentlichten Briefe, in welchen Lenz seinen Freund Lavater zu seinem Vertrauten und Rathgeber machte, beweisen, daß auch hier wieder viel kindische Phantasterei im Spiel war; Lenz hatte seine vermeintliche Geliebte nur wenig gesehen, kaum jemals gesprochen. Das Romanfragment „Der Waldbruder", welches Goethe aus Lenz'schen Papieren 1797 in Schiller's Horen abdrucken ließ, ist eine fast photographische Spiegelung der erlebten Umstände und Stimmungen. Mit Recht schrieb Schiller an Goethe am 2. Februar 1797, daß dieses Fragment sehr tolles Zeug enthalte, trotzdem aber biographischen und pathologischen Werth habe. Jede Zeile verräth, daß hier der Dichter, wie schon der Titel ankündigt, „ein Pendant zu Werther's Leiden" beabsichtigt; aber jede Zeile verräth leider auch, daß Lenz niemals ein Verständniß für das eigenste Wesen des Goethe'schen Werther gehabt hat. Nicht ein Zurückgehen auf die schreckenvollen Tiefen menschlicher Leidenschaft, die, an sich berechtigt, nur dadurch sich in tragische Schuld verstrickt, daß sie sich einseitig überstürzt und kein anderes Recht als das Recht ihres eigenen Daseins anerkennen will, sondern die Geschichte eines albernen Phantasten, der sich einbildet, eine junge Gräfin zu lieben, welche er kaum ein- oder zweimal gesehen hat, und, weil dieselbe nicht sogleich auf seine Träume eingeht, sich grollend in die Einsamkeit zurückzieht und zuletzt sich als Soldat nach Amerika anwerben läßt. Aehnlich ist die dramatische Phantasie „Der Engländer", welche in das Jahr 1777 gesetzt wird. Und ebenso gehört das Drama, „Die Freunde machen den Philosophen" (1776), in diesen Kreis.

14*

Hier aber verirrt sich des Dichters liederliche Phantasie wieder zu der aberwitzigen Wendung, daß die Heldin dem Vornehmeren zwar äußerlich vor dem Altar die Hand reicht, in Wahrheit aber die Gattin Dessen ist, den sie liebt, aber nicht heirathen durfte. Wo ist eine ärgere Carricatur der Werthertragödie als diese Verherrlichung des Cicisbeats?

Wohin wir blicken, das Naturevangelium, der Kampf gegen die Schranken der Sitte und Sittlichkeit, zur wüstesten Libertinage verzerrt, ohne jedes Verständniß für die unzähligen feinen Verwachsungen, durch die unser Wesen an diese gewohnten Schranken ebenso fest wie an die Natur gefesselt ist, und daher ohne Kenntniß des wirklichen Seelenlebens und der thatsächlichen Konflikte innerhalb der modernen Gesellschaft.

Einzig im Derbkomischen war Lenz ursprünglich und schöpferisch. Unter allen Gesellen, welche sich in Straßburg um den jungen Goethe schaarten, war Lenz, dessen Sinnesart Goethe nicht besser zu bezeichnen weiß, als daß er das englische Wort whimsical auf ihn anwendet, am fähigsten, sich die Possenjacke der Shakespeare'schen Clowns anzupassen. Wir hören einen Nachklang jener fröhlichen Unterhaltungen, in denen die Freunde sich ganz und gar in Shakespear'schen Wendungen und Wortwitzen ergingen, in seiner Uebersetzung von Shakespeare's Love's Labour's Lost (1774). Die Nachbildungen der Plautinischen Lustspiele, im selben Jahr erschienen, sind für ausgelassene Komik der Sprache eine unvergängliche Fundgrube; Goethe knüpfte, wie aus einem Briefe an den Actuar Salzmann vom 6. März 1773 erhellt, an diese Nachbildungen die Hoffnung, daß sie wieder Munterkeit und Bewegung auf das Theater bringen und das deutsche Lustspiel endlich von den letzten Resten des Gottschedianismus erlösen würden. Der Schulmeister Wenzeslaus im Hofmeister ist eine Figur aus dem Kern ächtesten Humors geschnitten. Das Pandaemonium germanicum und einige andere kleinere Stücke ähnlicher Art sind voll von den witzsprudelndsten Aristophanischen Zügen. Es war in Lenz Etwas von einem deutschen Holberg. Aber auch hier ver-

liederlichte Lenz sein Talent und ist niemals über geistvolles Skizziren hinausgekommen.

Fast scheint es, als habe Lenz seine Stärke mehr in der Theorie und Kritik gehabt als in der dichterischen Ausübung. Die „Anmerkungen über's Theater“, die Lenz seiner Uebersetzung von Shakespeare's Verlorener Liebesmühe vorausschickte, obgleich sehr breit und affectirt geschrieben, sind eine der wichtigsten Urkunden der Poetik der Sturm- und Drangperiode. Zwar ist auch diese Abhandlung, wie die Shakespeareabhandlungen von Gerstenberg, Herder und Goethe, besonders gegen die von Lessing in der Dramaturgie behauptete Unverrückbarkeit und Allgemeingiltigkeit der Aristotelischen Lehren gerichtet. Ja, der verderbenschwere Irrthum, daß die dramatische Einheit nicht Einheit der Handlung, sondern nur Einheit der Person, d. h. nur eine dialogisirte Biographie zu sein brauche, wird hier mit einem Eifer gepredigt, der es sehr begreiflich macht, daß Lessing, wie Boie am 10. April 1775 an Merck berichtet, grade gegen diesen Angriff sehr aufgebracht war. Aber zu übersehen ist nicht, daß vorher noch Keiner den Grundunterschied antiker und moderner Tragik so klar und fest erfaßt hatte als es hier von Lenz geschah. Hier zuerst wird die antike Tragödie als Schicksalstragödie, die moderne Tragödie als Charaktertragödie bezeichnet. In der antiken Tragödie gehe wegen ihres gottesdienstlichen Ursprungs Alles auf das Fatum; die Hauptempfindung, welche erregt werden solle, sei nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern. In der modernen Tragödie Shakespeare's dagegen, die man daher auch Charakterstücke nennen müßte, wenn dieses Wort nicht so gemißbraucht wäre, sei der Held allein die Hauptsache, als der Schöpfer aller Begebenheiten, die sich auf ihn beziehen, als der Schlüssel zu allen seinen Schicksalen. Und in einer anderen Abhandlung „Ueber die Veränderung des Theaters bei Shakespeare“, die zuerst Kayser 1776 in der Sammlung „Flüchtige Aufsätze von Lenz“ herausgab, eifert Lenz sogar, in merkwürdigem Gegensatz zu der Art seiner jungen Strebensgenossen, ja zu der Art seiner eigenen Dramen, gegen das wild Tumultuarische unaufhörlichen

Scenenwechsels, gleich als beständen Shakespeare's Schönheiten blos in seiner Unregelmäßigkeit. „Das Interesse", sagt er hier (Ausgabe von Tieck II, 336), „ist der große Hauptzweck des Dichters, dem alle übrigen untergeordnet sein müssen; fordert dieses, die Ausmalung gewisser Charaktere, ohne welche das Interesse nicht erhalten werden kann, unausbleiblich und unumgänglich Veränderungen der Zeit und des Ortes, so kann und muß ihm Zeit und Ort aufgeopfert werden, und Niemand als ein kalter Zuschauer, der bloß um der Decoration willen kommt, kann und wird darüber murren. Fordert dieses es aber nicht, welcher ächte Dichter wird seinen Schauspielern und Zuschauern mit Veränderungen der Scenen beschwerlich fallen, da die Einheit der Scene ihm so offenbare Vortheile zur Täuschung an die Hand bietet. Der große Werth einer dramatischen Ausarbeitung besteht also immer in Erregung des Interesses, Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenschaften und Anlegung solcher Situationen, die bei aller ihrer Neuheit nie unwahrscheinlich noch gezwungen ausfallen."

Wir haben endlich noch Lenz als Lyriker zu betrachten. Sein hohes und wahres Talent kann Niemandem verborgen bleiben, der die von Karl Weinhold 1891 veranstaltete chronologische Sammlung seiner Gedichte durchgeht; aber freilich wird Jeder auch hier wahrnehmen, daß nur selten ein wirklich befriedigendes und vollendetes Lied Lenz gelungen ist. Auch hier Unfertigkeit und Willkür. Es ist gewiß ein gewichtiges Zeugniß für Lenz, daß man bei den Liedern des Sesenheimer Liederbuchs, das Heinrich Kruse herausgab, noch heute schwankend ist, wo Lenz und wo Goethe als Autor zu gelten habe. Aber andererseits wird auch Niemand die flüchtigen Lieder dieses Buchs Goethe's gereiften Erzeugnissen vergleichen wollen. Im Fortgang der Jahre wurden Lenz' Dichtungen immer seltsamer und werthloser.

Eine schwere Katastrophe brachte endlich seinem Schaffen ein jähes Ende.

Schritt vor Schritt kann man das Hereinbrechen dieser Katastrophe verfolgen.

Weil Lenz fast gleichzeitig mit Goethe in die Literatur trat, weil Goethe sein Freund war, weil er mit Goethe denselben Shakespearisirenden Ton hatte, wurde er sogar von Männern wie Herder, Klopstock, Lessing und Wieland immer unterschiedslos mit Goethe zusammengenannt. Lenz, meinte man, sei der Reformator des Lustspiels, wie Goethe der Reformator des Trauerspiels. In einer Besprechung, welche die Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1776 von Eschenburg's Shakespeareübersetzung bringen, wird der Schatten Shakespeare's heraufbeschworen und dieser begrüßt Lenz als seinen würdigsten Herold. „Lenz“, heißt es dort, „Du wirst ein Feuer in der Seele Deiner Brüder entzünden und wirst meiner Nebenbuhler viele machen.“ Aber schon das zweite Stück von Lenz, der Neue Menoza, hatte unverkennbaren Mißerfolg gehabt. Wie hätte dies Lenz ertragen können? Die öffentliche Erklärung, mit welcher er sich in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1775 über diesen „Kaltsinn“ beschwerte, ist eine erstaunlich naive Enthüllung beleidigter Eitelkeit. Immer geschäftiger drängte er sich an Alle, die er der neuen Richtung günstig wußte; seine Briefe an Lavater und Herder aus dieser Zeit sind ein widerliches Gemisch von kriechender Demuth und maßloser Ueberhebung; und immer tiefer wühlte der Gedanke an Wetteifer und thätiges Zusammenwirken mit Goethe in seiner Seele.

Als Lenz von der glänzenden Lage erfuhr, welche Goethe in Weimar gefunden hatte, beschloß er, dort ebenfalls sein Heil zu versuchen. In Straßburg lebte er kümmerlich und sorgenvoll; überbürdet von Schulden, in fortdauerndem Zerwürfniß mit Vater und Bruder, welche sein fahrendes Literatenleben nicht billigten und auf eine festere Lebensstellung drängten, gepeinigt durch den Verdruß, Diejenige, nach deren Liebe er gestrebt hatte, in seiner nächsten Nähe als die Gattin eines Anderen zu sehen. Nach Weimar schaute er um so hoffnungsreicher, da er den jungen Herzog bereits im Januar 1775 persönlich in Straßburg kennen gelernt hatte und da er der freundlichen Fürsprache Goethe's gewiß sein konnte. Das Schlimme war nur, daß Lenz überall glaubte, ernten zu können,

ohne zu säen, und daß sein ärgster Feind seine leichtfertige Haltungslosigkeit war.

Unmittelbar vor seiner Abreise aus Straßburg klagt Lenz in einem Briefe an Merck, daß seine Gemälde alle noch ohne Stil seien, sehr wild und nachlässig aufeinandergeklecksst, daß ihm zum Dichter Muße und warme Luft und Glückseligkeit des Herzens fehle; aber er vergißt nicht, bedeutungsvoll hinzuzufügen, daß er sich für die ersten Augenblicke wahrer Erholung schon neue Pläne reiferen Schaffens zurechtgelegt habe. Und wie sich bei Lenz immer sogleich das Abstruse und Närrische einmischt, so schreibt er den Tag darauf einen Brief an Zimmermann, in welchem er prahlt, daß die Folgen dieser Reise für sein Vaterland wichtiger sein würden als für ihn selbst. Es ist nach Allem, was wir über seine damaligen Stimmungen und Absichten wissen, mit Bestimmtheit zu sagen, daß unter diesen wichtigen Folgen nicht bloß die Hoffnung auf das Aufblühen seiner Dichterkraft gemeint war, sondern noch mehr der Wunsch, eine von ihm verfaßte Denkschrift, in welcher er die in seinen „Soldaten“ vorgeführte Idee als feste gesetzliche Staatseinrichtung empfahl, dem Herzog und durch diesen den anderen deutschen Fürsten vorzulegen.

In den ersten Tagen des April 1776 traf Lenz in Weimar ein. Goethe kam ihm in treuster Anhänglichkeit entgegen und sorgte für ihn in rührendster Weise. Auch der Herzog empfing ihn mit Liebe. Am 14. April schreibt Lenz an Lavater, er sei verschlungen vom angenehmen Strudel des Hofes, der ihn fast nicht zu Gedanken kommen lasse, weil er den ganzen Tag oben beim Herzog sei. Aehnlich lautet ein Brief vom 16. April an Maler Müller. Aber Lenz verdarb sich sogleich Alles. Um ähnliche Gunst wie Goethe zu gewinnen, wollte er sich auch seinerseits als Genie zeigen; Genialität war ihm aber nach der Auffassung der Sturm- und Drangperiode vornehmlich nur die ungenirte Ausführung sogenannter Geniestreiche. Gewiß ist Vieles übertrieben, was Böttiger und Falk lästernd von Lenz berichtet haben; aber auch in den Briefen Goethe's und Wieland's liegen hinreichend Zeugnisse vor, welche es völlig

rechtfertigen, wenn Goethe, obgleich er noch immer in den liebevollsten Ausdrücken von ihm spricht, ihn als seltsame Komposition von Genie und Kindheit bezeichnet und ihn mit einem kranken Kinde vergleicht, das man wiegen und tänzeln und dem man vom Spielwerk geben und lassen müsse, was es wolle, ein anderesmal aber mit Anspielung auf seine kleine Statur ihn ein kleines Ungeheuer nennt, ja in einem Briefe an Frau von Stein sogar schon die bedeutsame Aeußerung thut, daß seine Seele zerstört sei. Am 26. November that Lenz eine That, welche ihm vom Herzog die plötzliche Ausweisung zuzog. Es liegt über diesem Vorfall noch immer ein Schleier: es scheint, daß sich die Wissenden das tiefste Schweigen gelobten. Goethe, dem, um seinen in einem Briefe an Frau von Stein gebrauchten Ausdruck beizubehalten, die Sache tief an seinem Innersten riß, ist seitdem nie wieder mit Lenz in Berührung getreten, obschon Lenz später einmal brieflich den Versuch machte, nicht blos an Goethe, sondern auch an Frau von Stein sich wieder anzudrängen.

Derselbe ehrsüchtige böse Dämon, welcher Lenz zu Friderike von Sesenheim geführt hatte, hatte ihn auch nach Weimar geführt. Es ist immer dieselbe fixe Idee, der Schauspieler eines fremden Lebens, der Wettkämpfer und Doppelgänger Goethe's sein zu wollen.

Alle seine hochfliegenden Pläne waren gescheitert, er sah sich wieder der drückendsten Noth des Lebens preisgegeben. Seine Ehre hatte einen unauslöschlichen Makel. Er war gebrochen in seinem innersten Wesen.

Zuerst rastlos unstetes Herumschweifen im Elsaß, bei Schlosser in Emmendingen, bei Sarasin in Basel, bei Lavater in Zürich, in den Alpen des Berner Oberlandes. Im August 1777 schreibt Lavater spottend an Sarasin: „Lenz lenzelt noch bei mir.“ Kurz darauf der volle Ausbruch des offenen Wahnsinns. Ein Brief Pfeffel's vom 24. November sagt: „Lenzen's Unfall weiß ich seit Freitag; ich gestehe Dir, daß diese Begebenheit weder mich noch Lerse sonderlich überraschte; ich hoffe aber doch, der gute Lenz werde

wieder zurechtkommen und dann sollte man ihn nach Hause jagen oder ihm einen bleibenden Posten ausmachen; Singularitäten oder Paradoxien machen immer physisch oder moralisch unglücklich." Im December schreibt Lavater an Sarasin: „Lenzen müssen wir nun Ruhe schaffen: das einzige Mittel, ihn zu retten, ist, ihm alle Schulden abzunehmen und ihn zu kleiden." Doch hatte er wieder lichte Zwischenzeiten. Es ist für den Ursprung und die Natur seiner Krankheit überaus bezeichnend, daß Lenz sogleich eine solche Zwischenzeit benutzte, die arme Friderike von Sesenheim wieder aufzusuchen, sie mit erneuten Liebesanträgen zu quälen und Goethe auf's ärgste bei ihr zu verunglimpfen. Dann gesteigerter Wiederausbruch am 20. Januar 1778 bei Pfarrer Oberlin zu Waldbach im Steinthal mit wilden Selbstmordversuchen und tobenden Fieberphantasien, in denen die Namen Friderike's und der Frau von Stein wirr durcheinanderschwirrten. Von hier wurde er zu Schlosser nach Emmendingen gebracht und von diesem zu einem Schuhmacher in Pflege und behufs körperlicher Thätigkeit in die Lehre gegeben; die Kosten bezahlte der Herzog von Weimar. In der treuen Anhänglichkeit, welche, wie aus seinen erhaltenen Briefen erhellt, er hier seinem Mitlehrling Conrad Süß widmete, spricht sich seine ursprünglich gutherzige Art in rührendster Weise aus, sowie in seiner unablässigen Schreibsucht der Nachklang seiner alten schriftstellerischen Gewohnheiten und Zukunftshoffnungen. Später wies man ihn auf Ackerbau und Jagd. (Vgl. Hagenbach, Sarasin und seine Freunde, S. 41 ff., und H. Düntzer, Frauenbilder aus Goethe's Jugendzeit, S. 88 ff.)

Scheinbar genesen wurde er im Sommer 1779 von seinem Bruder nach Riga abgeholt, wohin in diesem Jahr sein Vater als Generalsuperintendent versetzt worden war. Lenz bewarb sich um eine Professur der Taktik in Petersburg, dann um die Rectorstelle in Riga; beidemal vergeblich. Zuletzt finden wir ihn in Moskau wieder, geistig und körperlich verkommen.

Eine Zeitlang trug sich jetzt Lenz mit der Absicht, seine zerstreuten Werke zu sammeln. Im Jahr 1787 erschien von ihm die

Uebersetzung eines russischen Buchs über die Verfassung Rußlands. Und ohne Zweifel hat er in dieser Zeit auch noch viele eigene schriftstellerische Versuche unternommen. Aber das Wenige, was sich erhalten hat, ist wirr und krankhaft. Das Bruchstück „Ueber Delicatesse der Empfindung oder Reise des berühmten Franz Gulliver“, das Tieck, wie er selbst sagt, nur als psychologische Merkwürdigkeit in seine Ausgabe aufgenommen hat, ist nur insofern beachtenswerth, als die Ausfälle auf Goethe's Werther, den Lenz einst so sehr bewundert hatte, beweisen, wie in dem erlöschenden Geist der bitterste Haß und Neid gegen Goethe sich festgesetzt hatte.

Lenz starb am 24. Mai 1792 zu Moskau, im zweiundvierzigsten Lebensjahr. Das Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung meldete am 18. August seinen Tod mit folgenden Worten, die der lutherische Prediger in Moskau dem Unglücklichen gewidmet hatte: „Er starb von Wenigen betrauert, von Keinem vermißt. Von Allen verkannt, gegen Mangel und Dürftigkeit kämpfend, entfernt von Allem, was ihm theuer war, verlor er doch nie das Gefühl seines Werthes. Er lebte von Almosen, aber er nahm nicht von Jedem Wohlthaten an, er wurde beleidigt, wenn man ihm ungefordert Geld oder Unterstützungen anbot, da doch seine Gestalt und sein ganzes Aeußere die dringendste Aufforderung zur Wohlthätigkeit waren. Er wurde auf Kosten eines großmüthigen russischen Edelmanns, in dessen Hause er auch lange Zeit lebte, begraben!“

Das Unglück pflegt zu versöhnen. Es ist sicher kein günstiges Zeugniß für Lenz, daß auch nach dem schweren Mißgeschick, das über ihn hereingebrochen war, selbst Diejenigen, die einst freundlich mit ihm verkehrten und die Lenz seine Freunde nannte, nur Worte des Tadels und der Anklage für ihn hatten. Milder muß sich das Urtheil gestalten, seitdem vieles, was in seinem Leben abgeschmackt erschien, als Vorstufe geistiger Erkrankung seine traurige Erklärung findet. Lenz selber hatte von diesem Verhängniß, das über ihn hereinbrach, eine tief schmerzliche Empfindung, die sich am schönsten in den Versen ausspricht:

„Schrieb ich vielleicht mir nicht zum Ruhme,
So denkt, sein Schicksal traf ihn hart:
Er blühte noch, als seine Blume
Von einem Blitz getroffen ward . . .
Wem unter Jünglingen und Schönen
Ich ohne meine Schuld mißfiel,
Der denk': er spielt die letzten Scenen
Von einem frühen Trauerspiel."

Lenz war früh vergessen. Bereits Schiller spricht in seinem Briefwechsel mit Goethe von Lenz wie von einem längst Verschollenen. Und Goethe schließt in Wahrheit und Dichtung seine Schilderung von Lenz mit den Worten, daß Lenz nur ein vorübergehendes Meteor gewesen, das nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur gezogen und plötzlich wieder verschwunden sei, ohne eine Spur zurückzulassen.

Maximilian Klinger.

Lenz und Klinger werden fast immer untrennbar nebeneinander genannt. Und in der That waren sie sich in ihrer Jugend in Stimmung und Manier sehr ähnlich. Doch ist Klinger der weitaus Bedeutendere; tiefer an Geist, edler und ernster in seinem Charakter. Lenz verkam, Klinger erhob sich zu hohem Ansehen.

Friedrich Maximilian Klinger war am 17. Februar 1752 zu Frankfurt am Main geboren. Weil Goethe 1822 an Klinger eine Abbildung seines elterlichen Hauses schickte und dieselbe mit den Worten begleitete, daß auch Klinger an diesem Brunnen gespielt und daß eine und dieselbe Schwelle sie ins Leben geführt habe, hat man annehmen zu dürfen gemeint, die Geburtsstätte Klinger's sei ein kleines Nebenhäuschen im Goethe'schen Hause gewesen. Doch ist diese Annahme irrig. Andere setzen das Geburtshaus Klinger's auf das Rittergäßchen, welches deshalb jetzt Klingergasse heißt; die Ueberlieferung, welche sich in der Familie Klinger's erhalten hat, weist auf das jetzt abgebrochene Haus „Zum Palmenbaum" auf der Allerheiligengasse. Gewiß ist, daß Goethe und

Klinger erst zu einander in nähere Berührung traten, nachdem der Eine von Straßburg, der Andere von Gießen von der Universität zurückgekehrt war.

Goethe schildert im vierzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit seinen Jugendfreund in folgender Weise: „Klinger's Aeußeres war sehr vortheilhaft. Die Natur hatte ihm eine große schlanke wohlgebaute Gestalt und eine regelmäßige Gesichtsbildung gegeben; er hielt auf seine Person, trug sich nett, und man konnte ihn für das hübscheste Mitglied der ganzen kleinen Gesellschaft ansprechen. Sein Betragen war weder zuvorkommend noch abstoßend, und, wenn es nicht innerlich stürmte, gemäßigt. Ich war Klinger's Freund, sobald ich ihn kennen lernte. Er empfahl sich durch eine reine Gemüthlichkeit, und ein unverkennbar entschiedener Charakter erwarb ihm Zutrauen. Entschiedene natürliche Anlagen besaß er in hohem Grade; aber Alles schien er weniger zu achten als die Festigkeit und Beharrlichkeit, die sich ihm, gleichsam angeboren, durch Umstände völlig bestätigt hatten."

Noch mehr als in allen anderen Stürmern und Drängern zeigt sich in Klinger die Einwirkung Rousseau's mit greifbarster Deutlichkeit.

Klinger's Eltern waren sehr arm; der Vater war Constabler und Holzhacker, die Mutter Wäscherin. Und die Noth war täglich gewachsen, nachdem der Vater frühzeitig gestorben. Auf dem Gymnasium, das Klinger besuchen durfte durch die Fürsprache eines Lehrers, dessen Aufmerksamkeit das aufgeweckte Wesen des Knaben erregt hatte, war er zu den niedrigen Handdiensten eines Ofenheizers verwendet worden. Dabei aber im rüstig aufstrebenden Jüngling der stolzeste und trotzigste Unabhängigkeitssinn! Als ihm bei seinem Abgang auf die Universität ein reicher Pathe ein Abschiedsgeschenk von zwei Dukaten einhändigte, gab er dieselben sofort dem Diener als Trinkgeld zurück. Und dieser drückende Widerspruch zu einer Zeit, in welcher der Verjüngungsruf Rousseau's die ganze gebildete Welt bis in das innerste Mark erregte und durchzitterte! Alle jene leidvollen Stimmungen, aus welchen die revolutionäre Denkweise

Rousseau's hervorgegangen, hatte Klinger in sich selbst auf's schmerzlichste durchlebt und durchlitten. Rousseau's Emil, sagt Goethe in seiner Schilderung von Klinger's Jünglingsleben, war sein Haupt- und Grundbuch. Und mit diesem Bericht Goethe's ist es durchaus übereinstimmend, daß Klinger selbst noch in einem seiner spätesten Werke, in der „Geschichte eines Deutschen der neusten Zeit", in welche er ein gutes Stück seiner eigensten Lebensgeschichte verwebt hat, nach wie vor die Lehre Rousseau's als höchstes Lebensideal preist. „Der Jüngling, der keinen Führer hat", heißt es hier, „wähle Rousseau; dieser wird ihn sicher durch die Labyrinthe des Lebens leiten, ihn mit Stärke ausrüsten, den Kampf mit dem Schicksal und den Menschen zu bestehen. Diese Bücher sind unter der Eingebung der lautersten Tugend, der reinsten Wahrheit geschrieben; sie enthalten eine neue Offenbarung der Natur, die ihrem Liebling ihre heiligsten Geheimnisse zu einer Zeit entschleierte, da die Menschen sie bis auf die Ahnung verloren zu haben schienen."

Rousseau ist für Klinger sein ganzes Leben hindurch die Norm und der Leitstern seines Denkens und Empfindens geblieben. Dies ist das einheitliche Band seiner Jugenddichtungen und seiner späteren Werke, so groß sonst die Kluft ist, durch welche sie in Ton und Inhalt von einander getrennt sind.

Klinger war in seiner Jugend ausschließlich Dramatiker. Schon in Gießen veröffentlichte er 1775 ein Trauerspiel „Otto"; es war eine Nachahmung des Götz. Darauf in rascher Folge: „Das leidende Weib", welches Tieck irrthümlich in die Ausgabe der Lenz'schen Schriften aufgenommen hat, „Die Zwillinge, die neue Arria, Sturm und Drang, Simsone Grisaldi, Stilpo und seine Kinder", und eine ganze Reihe anderer Stücke, zum Theil ohne seinen Namen. Im Jahr 1776 allein schrieb Klinger nicht weniger als fünf Dramen.

Mit vollem Recht nannte Klinger diese Dramen, als er ein Jahrzehnt später einen Theil derselben in seinem „Theater" (Riga 1786) zusammenstellte, Explosionen des jugendlichen Geistes und Unmuthes. Ihr einheitlicher Grundgedanke ist das Rousseau'sche Sehnen nach ursprünglicher unverfälschter Menschheit, der Rousseau-

sche Groll und Kampf gegen die Enge und Bedingtheit der sittlichen und gesellschaftlichen Herkömmlichkeiten. Die erste Gruppe dieser Dramen, wie vor Allem „die Zwillinge“ und „Sturm und Drang“, sind Darstellungen der elementaren Kraft ungebundener Leidenschaft. Und zwar sucht der Dichter kraft seiner Rousseau'schen Grundstimmung mit Vorliebe solche Charaktere auf, die durch schuldvolle That mit der Gesellschaft gebrochen haben, in ihrem Innersten aber edle Naturen sind. In seinen „Falschen Spielern“ (1780) hat man gradezu das Vorbild der Schiller'schen Räuber erkennen wollen. Eine zweite Gruppe berührt das Gebiet der socialen Fragen. Es ist für die Sinnesweise der Sturm- und Drangperiode bezeichnend, daß „Das leidende Weib“ und „Die neue Arria“, wie schon Lenz' Hofmeister, Gestalten emancipirter starkgeistiger Frauencharaktere vorführen, die mit den Frauencharakteren der neuen französischen Romantiker und der sogenannten jungdeutschen Schule die unverkennbarste Verwandtschaft haben. Und eine dritte Gruppe, wie zum Theil bereits „Die neue Arria“ (1776), noch mehr aber „Stilpo und seine Kinder“ (1780) greift sogar kühn in die Ideen und Leidenschaften politischer Revolutionen; ein Thema, das Goethe und Lenz durchaus fern lag, das aber mit Klinger's Natur so tief verwachsen war, daß er es auch, nachdem er längst mit dem Ton der Sturm- und Drangperiode gebrochen hatte, selbst auf dem schlüpfrigen Boden des Petersburger Hoflebens mit sichtlichster Vorliebe festhielt. Hier hatte zweifellos Emilia Galotti das Vorbild gegeben. Zugleich aber stand Klinger das zu erstrebende Ziel eines politischen Lustspiels vor Augen. „Es scheint“, sagt er 1786 in dem kritischen Anhang zu seinem Lustspiel „Der Schwur“, „für den Deutschen charakteristisch zu sein, Alles, was groß, mächtig, reich, bedeutend und vielsagend ist, in stiller Unterwerfung und Bewunderung zu verehren. Hat es auch nur Einer gewagt, die Rasereien, Vexationen, Tyranneien, den aufgeblasenen lächerlichen Stolz, die unzählbaren Thorheiten einiger unserer Fürsten zu geißeln? Nur die Residenten erlustigen die auswärtigen Höfe mit den Farcen, die wir täglich sehen und für Privilegien der Herrschaft zu halten scheinen.“

Aber dies Alles nur ringende Ahnung; unklar und unreif, roh, phrasenhaft. Der sittliche Sinn Klinger's, der sich später in der Zucht eines erfahrungsreichen wechselvollen Lebens zu so achtunggebietender Reinheit und Festigkeit läuterte, krankte noch an allen Excentricitäten eitler Geniesucht. Viel hohler Schwulst, viel wilde Phantasterei.

Der Vergleich mit Goethe ist lehrreich. Jenes hohe titanische Unendlichkeitsstreben, das in Goethe's Jugenddichtungen so überwältigend wirkt, ist in Klinger nichts als thatloser Thatendrang, aberwitziges Prahlen überschäumenden zwecklosen Kraftgefühls. Statt des Hinabsteigens in die geheimnißvollen Tiefen der leidenschaftlich bewegten Menschenbrust nur lärmendes und tobendes Ungestüm oder grelle und grausame Schaudergemälde der gesellschaftlichen Uebel und Härten. Und der Roheit und Phrasenhaftigkeit der Empfindung entspricht die Roheit und Phrasenhaftigkeit der Darstellung, zumal Klinger ohne hinreichende plastische Gestaltungskraft und ohne Blick für die Forderungen künstlerischer Komposition ist, ja eigentlich kaum ein Dichter genannt werden kann. Wie verschieden ist das Verhältniß Goethe's und Klinger's zu Shakespeare! Klinger sah in Shakespeare nur den Freibrief für alles Seltsame und Absonderliche, für alles Rohe und Ungeschlachte. Das Häßliche und Gräßliche, das plump Natürliche und Cynische galt ihm für Kraft und Größe, das Leichtfertige und Skizzenhafte für kühne Genialität. Klinger shakespearisirte; aber so, daß man ihn spottend den tollgewordenen Shakespeare genannt hat. Und doch galt solche Unnatur seinen Zeitgenossen als so maßgebend und natürlich, daß man nach Klinger's ungeheuerlichstem Drama „Sturm und Drang“ (1776) diese ganze Periode benennen darf.

Nur mit Mühe können wir uns jetzt in eine Zeit hineinempfinden, in welcher ein geistvoller Mensch, wie Klinger unstreitig ist, in solchen Wahnwitz verfallen, und sogar, obgleich bereits Minna von Barnhelm und Emilia Galotti und Götz und Clavigo vorhanden waren, mit demselben Aufsehen erregen konnte. Man höre die albernen Tiraden Wild's, des Hauptcharakters in „Sturm und

Drang". „Es ist mir wieder so taub vor'm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder! O könnte ich in dem Raume einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst Du den Menschen!" Und ein anderes Mal sagt Wild: „Bin Alles gewesen! War Handlanger, um was zu sein, lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast! — Seht, so strotz ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen, da kann sich meine Seele ausrecken, und thun sie mir den Dienst und schießen sie mich nieder, gut dann! Ihr nehmt meine Baarschaft und zieht!" Ebenso fad und unerquicklich ist die Fabel und Handlung dieser Stücke. Die Motive schwirren wirr durcheinander; die Charaktere erwachsen und steigern sich nicht in innerer Nothwendigkeit, sondern sind meist carrikirte Reminiscenzen aus Shakespeare, Goethe und Lessing. „Die Zwillinge" (1776), welche Klinger's Namen begründeten und bei der Bewerbung um einen von Schröder für das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis über „Julius von Tarent" von Leisewitz siegten, sind eine Ausmalung sittlicher Gräuel, noch peinigender und unerträglicher als die Ausmalung der körperlichen Hungerqual in Gerstenberg's Ugolino. Ein Wüthrich, Guelfo, ersticht seinen Zwillingsbruder, nur weil er neidisch auf dessen Recht der Erstgeburt ist. Selbst Bürger, dem man wahrlich nicht allzu große Scheu vor roher Kraft vorwerfen wird, schreibt 1780 (Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe und Merck; herausgegeben von K. Wagner 1847. S. 165): „Wie könnt Ihr, liebe Leute, Euch von der übertriebenen Sprache hintergehen lassen, das Stück schön zu finden! Ich weiß wohl, es geschieht mehreren gescheuten Leuten; aber beherzigt das Ding einmal recht! Es ist kein einziger natürlicher Charakter darin. Der Guelfo ist eine Bestie, die ich mit Wohlgefallen für einen tollen Hund todtschießen sehen könnte. Von Lisboa bis zum kalten Oby, wie

Ramler singt, ist außer dem Tollhause kein solcher Charakter. Es giebt freilich wohl noch boshaftere Buben; allein, wenn sie anfangen, so toll und rasend zu werden, wie Guelfo, so sorgt gewiß die Polizei, sie an Ketten zu legen." Aehnlich „Sturm und Drang". Lord Berkley ist voll unersättlicher Rachlust gegen Lord Bushy, von dem er sich um Hab und Gut und Weib und Kind gebracht wähnt. Gleicherweise hassen sich die Söhne, aber ohne Grund, in wildem Naturtrieb. Nun fügt es sich jedoch, daß der Sohn Bushy's (Wild) in Amerika die Tochter Berkley's findet, ohne zu wissen, wer sie ist; er liebt sie und findet Gegenliebe. Bunte Verwicklungen. Kriegsabenteuer, Zweikämpfe. Darauf allgemeine Versöhnung. Selbst Berkley und Bushy versöhnen sich; sie überzeugen sich, daß ihr Haß auf falschem Verdacht ruhte. Zum Schluß Heirath.

Ein wüstes Durcheinander von Geist und Unsinn!

Was Wunder, daß die Männer der Aufklärungsbildung einen solchen neuen Propheten ärgerlich abwiesen? Es schien, als habe Nicolai nicht Unrecht, wenn er 1776 an Merck schrieb, Klinger sei ein sehr mittelmäßiger Bursch, der nur Goethe's Manier aufschnappe, aber selbst nicht viel in sich habe. Auch Lessing meinte Klinger weit unter Lenz stellen zu müssen. Er habe Klinger's letztes Stück (Sturm und Drang), setzt er hinzu, unmöglich auslesen können.

Aber in ihrer krampfhaften, sich überstürzenden Leidenschaftlichkeit waren diese Dichtungen nur um so mehr der entsprechende wirkungsvolle Ausdruck der gährenden unruhigen Erregung, die durch die gesammte Jugend dieser denkwürdigen Zeit hindurchging. Es ist sehr bedeutsam, daß grade der Titel eines Klinger'schen Dramas, Sturm und Drang, der Epoche den Namen gegeben hat. Für Goethe's helles Gestirn hatte diese ringende Jugend nur staunende Bewunderung; in Klinger's niederer Nebelwelt, welche doch auch von der leuchtenden Sonne der Idealität berührt und durchglüht war, wenn auch trüb und gebrochen, fand sie sich selbst, ganz wie sie war, mit ihrem vordringenden instinctiven Freiheitsgefühl und mit allen ihren Ungebärdigkeiten und Ueberspannungen. Als am 2. Juni 1777 in Frankfurt am Main Sturm und Drang von der

Seyler'schen Schauspielergesellschaft aufgeführt wurde, sagten die von L. Wagner herausgegebenen „Briefe, die Seyler'sche Schauspielergesellschaft betreffend“ (Frankfurt 1777. S. 131): „Wer fühlt oder auch nur ahnt, was Sturm und Drang sein mag, für den ist das Drama geschrieben; wessen Nerven aber zu abgespannt, zu erschlafft sind, vielleicht von jeher keinen rechten Ton gehabt haben, wer die drei Worte anstaunt, als wären sie chinesisch oder malabarisch, der hat hier nichts zu erwarten.“ Am deutlichsten aber sehen wir an dem autobiographischen Bildungsroman Anton Reiser von Philipp Moritz, wie tief Klinger in alle Empfindungen der Zeit eingriff. Anton Reiser (Bd. 3, S. 179) sagt von Klinger's Zwillingen: „Guelfo glaubte sich von der Wiege an unterdrückt, und nun fielen Reiser alle die Demüthigungen und Kränkungen ein, denen er von seiner Kindheit an beständig ausgesetzt gewesen; Guelfo schlug in der Verzweiflung über sich eine „bittere Lache“ auf, Reiser erinnerte sich dabei aller der fürchterlichen Augenblicke, in denen er sein eigenes Wesen mit Verachtung und Abscheu betrachtete und oft mit schrecklicher Wonne in ein lautschallendes Hohngelächter über sich ausbrach; der Charakter des Guelfo erschien ihm so wahr, daß er sich ganz in dessen Rolle hineindachte und mit allen seinen Gedanken und Empfindungen in ihr lebte.“ Und noch im Jahr 1803 schrieb Schiller an seinen Schwager Wolzogen nach Petersburg: „Sag dem General Klinger, wie sehr ich ihn schätze. Er gehört zu denen, die vor fünfundzwanzig Jahren zuerst und mit Kraft auf meinen Geist eingewirkt haben; diese Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich.“

Aus dieser ersten Zeit Klinger's haben sich auch noch einige Lieder erhalten, welche er 1776 an seinen Freund und Landsmann Kayser nach Zürich zur Komposition schickte; sie sind wieder abgedruckt im ersten Bande von Sauer's Ausgabe der „Stürmer und Dränger“ 1883. Es ist mehr Zartheit und Innigkeit der Empfindung, und mehr ächte Liedmäßigkeit in ihnen, als man von dem Verfasser jener wilden dramatischen Phantasien erwartet.

Unreif und abenteuerlich wie sein Dichten, war in diesen Jahren

auch Klinger's Leben. Es ist nicht zu verkennen, daß die Schilderung, welche Goethe in Wahrheit und Dichtung von Klinger's Persönlichkeit giebt, durch die Eindrücke der späteren Entwickelung Klinger's bedingt und verschoben ist. Wenn ihn Wieland in einem Briefe an Merck einen Löwenblutsäufer nennt, so ist dies zwar ein Ausdruck, der aus Klinger's Drama Simsone Grisaldi auf den Dichter selbst übertragen wurde, aber er beweist doch, wie Klinger nur den ungezügelten Natur= und Kraftmenschen spielte. Merck sagt um diese Zeit von Klinger, er betrage sich ganz und gar wie ein Mensch aus einer anderen Welt; der Teufel aber solle die ganze Poesie holen, die die Menschen von Anderen abziehe und sie inwendig mit der Betteltapezerei ihrer eignen Würde und Hoheit ausmöblire.

Bedrängt in seiner äußeren Lage und ohne feste Ziele im Innern, führte Klinger viele Jahre ein unstetes Wanderleben. Es war damals noch kein ausgebildetes Zeitungswesen vorhanden, bei welchem jetzt meist junge Leute dieser Art ihr erstes Unterkommen finden.

Goethe's rasches Emporkommen in Weimar war den jungen Geniemenschen jener Zeit eine verführerische Lockung, ihr Glück ebenfalls am Hofe Karl August's zu suchen. Wie kurz vorher Lenz, so traf auch Klinger unerwartet und ungeladen am 24. Juni 1776 in Weimar ein. Der erste Empfang Klinger's war warm und herzlich. „Am Montag kam ich hier an“, schreibt Klinger am 26. Juni an Kayser nach Zürich, „lag an Goethe's Hals und er umfaßte mich mit inniger, mit alter Liebe; „Närrischer Junge!“ und kriegte Küsse von ihm: „Toller Junge!“ und immer mehr Liebe, denn er wußte kein Wort von meinem Kommen, so kannst Du denken, wie ich ihn überraschte. O was von Goethe zu sagen ist; ich wollte eher Sonne und Meer verschlingen! Gestern brachte ich den ganzen Tag mit Wielanden zu; er ist der größte Mensch, den ich nach Goethe gesehen habe, den Du nie imaginiren kannst als von Angesicht zu Angesicht. Hier sind die Götter! Hier ist der Sitz des Großen! Lenz wohnt unter mir und ist in ewiger Dämmerung. Der Herzog ist vortrefflich und ich werde ihn bald

sehen. Es geht Alles den großen simplen Gang; sie werden mich hier ruhig machen; wo ich hinseh, ist Heilbalsam für meinen Geist und für mein Herz." Aber bald erhob sich zwischen Goethe und Klinger Verstimmung. Schon am 24. Juli schrieb Goethe an Merck (Erste Sammlung, S. 940): „Klinger kann nicht mit mir wandeln, er drückt mich; ich hab's ihm gesagt, darüber er außer sich war und's nicht verstand und ich's nicht erklären konnte und mochte." Und ebenso am 16. September (ebend. S. 98): „Klinger ist uns ein Splitter im Fleisch, seine harte Heterogeneität schwürt mit uns und er wird sich herausschwüren;" Worte, die Goethe in einem Brief an Lavater von demselben Tage fast wörtlich wiederholt. Unter solchen Umständen war kein Bleiben für Klinger. Offenbar war es die Grundverschiedenheit ihrer Naturen, welche Goethe und Klinger von einander trennte. Dazu scheinen aber allerlei böswillige Zwischenträgereien gekommen zu sein, welche Christoph Kaufmann, der berüchtigte Missionär des Lavater'schen Christenthums, zwischen ihnen ausstreute. Wenigstens schreibt Klinger fast vierzig Jahre später am 26. Mai 1814 an Goethe: „Das letzte Mal, da ich Sie sah, war in Weimar während des ersten Sommers Ihres dortigen Aufenthalts. Ich schrieb damals im Drang nach Thätigkeit ein wildes Schauspiel, dem der von Lavater zur Bekehrung der Welt abgesandte Gesalbte oder Apostel mit Gewalt den Titel Sturm und Drang aufdrang, an dem später mancher Halbkopf sich ergötzte. Indessen versuchte dieser neue Simson, da er weder den Bart mit dem Messer schor noch Gegohrenes trank, auch an mir vergeblich sein Apostelamt. Er rächte sich dafür. Hätte ich mich bei meiner Abreise mehr als durch Blicke des Herzens gegen Sie erklärt, ich wäre Ihnen gewiß werther als je geworden!" Uebrigens traten seit 1789 zwischen den alten Freunden wieder die alten freundschaftlichen Gesinnungen und Beziehungen hervor, im höheren Alter spann sich der Briefwechsel wieder an, und Beide sprachen in ihren Schriften fortan von einander nur mit der aufrichtigsten Liebe und Verehrung. (Vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. III.)

Als die Pläne auf Weimar gescheitert waren, ging Klinger nach Leipzig; rathlos über seine Zukunft. Eine Zeitlang dachte er daran, Artillerie zu lernen, um, wie Nicolai am 12. October 1776 an Merck schreibt, nach Amerika zu gehen und dort mit Thatkraft die Freiheit zu verfechten. Dann aber änderte er seinen Entschluß und trat bei der Seyler'schen Schauspielergesellschaft mit einem Gehalt von fünfhundert Thalern als Theaterdichter ein. Fast zwei Jahre verblieb Klinger bei dieser Truppe, welche in dieser Zeit besonders in Frankfurt, Mannheim und Mainz spielte. Doch scheint ihm seine Stellung wenig behagt zu haben; wir erfahren, daß er 1780 sein Engagement bei Seyler eine Sottise nannte.

Bei dem Ausbruch des bairischen Erbfolgekrieges wurde Klinger Offizier in einem österreichischen Freicorps. Der Krieg dauerte nur ein Jahr; darauf finden wir Klinger bei Schlosser in Emmendingen. „Klinger ist nun bei mir“, schreibt Schlosser am 14. October 1779 an Merck; „ich wollte seinetwegen, daß es wieder Krieg gäbe. Die Zeit wird ihm oft verwünscht lang und ihm wär's gut, wenn strenge Subordination ihn amüsiren hülfe.“ Darauf lebte Klinger 1780 eine Zeitlang bei Sarasin in Basel.

Was konnte bei so unstetem Treiben für die innere Ausbildung Klinger's gewonnen werden? Des lieben Brotes willen schrieb Klinger einige Romane im Geschmack Crebillon's, welche er später mit Recht von seinen Werken ausschloß. Nichtsdestoweniger hatten die zunehmenden Jahre und Lebenserfahrungen in Klinger eine tiefgreifende Wandlung vorbereitet. In Basel entstand, im Verein mit Sarasin, Pfeffel und Lavater, die Schrift „Plimplamplasko der hohe Geist, heut Genie; eine Handschrift aus der Zeit Knipperdolling's und Dr. Martin Luther's“. Es war eine Satire auf das verschrobene Geniewesen der jüngsten Gegenwart, das sich überhebe und aus dem Menschen ein ander und größer Ding machen wollte, als er sei; die Titelvignette zeigt zwei ausschlagende Esel! Doch ist diese Satire mit allen Roheiten und Unarten, die sie bekämpft, noch selbst behaftet.

Kurz darauf aber erfolgte in Klinger's Leben die Wendung,

welche nicht blos für seine äußere Stellung, sondern auch für seine ganze Bildung und Denkweise entscheidend wurde.

Pfeffel hatte versucht, ihm durch Franklin's Vermittlung eine Stelle im nordamerikanischen Heere zu verschaffen. Es war mißlungen. Da verwendete sich Schlosser bei seinem Gönner Prinz Friedrich von Würtemberg für Klinger, und dieser gab ihm Reisegeld und Empfehlungen an den Hof von St. Petersburg. Die Abreise geschah im September 1780. Klinger wurde Vorleser bei dem Großfürsten Paul, dessen Gemahlin eine Prinzeß von Würtemberg war. Zugleich wurde er Lieutenant beim Flottenbataillon.

Hatte sich schon in den letzten Jahren in Klinger's Wesen der Beginn einer Epoche maßvollerer Reife und Selbstbesinnung angekündigt, so trugen seine neuen großen Verhältnisse wesentlich bei, diese beginnende Reife zu fördern und zu vollenden. Es wurde Klinger das Glück, 1781 und 1782 im Gefolge des Großfürsten einen großen Theil Europas, namentlich auch Italien, bereisen zu können. Heinse und der Maler Müller, zwei alte Jugendfreunde, mit welchen Klinger in Neapel und Rom zusammentraf, bezeugen in ihren Briefen, daß Klinger noch der alte brave Bursch sei, vergnügt und freudig und voll guten Humors, aber von „zweckmäßigerer Bestimmtheit" als früher und voll hingebender Begeisterung für die große Geschichts- und Kunstwelt Italiens; er sei ganz Entzücken und Bewunderung. Klinger gedenkt in seinen späteren Schriften oft und gern der tiefen und nachhaltigen Kraft dieser gewaltigen Eindrücke. Und nicht weniger waren die großen Staats- und Machtverhältnisse Rußlands selbst dazu angethan, seinen Blick zu erweitern und ihn aus den Träumereien überschwenglicher Jugend in das feste werkthätige Leben und dessen unverrückbare Bedingungen und Grenzen zu führen. Der unvergängliche Ruhm Klinger's ist, daß er mitten im glänzendsten Hoftreiben, ringsumgeben von der nichtswürdigsten Eigensucht, zwar die unreife Phantasterei, nicht aber den unverbrüchlichen Idealismus des Herzens aufgab. Auf dem schlüpfrigen Boden, auf welchem oft sogar Tüchtige straucheln und fallen, steigerte sich sein angeborener gesunder Sinn, sein entschiedener

Charakter, sein ernstes Wesen und jener Zug stolzer Unabhängigkeit, welchen Goethe schon am Jüngling rühmte, zu einem Heroismus sittlicher Kraft, wie er in jener Zeit politischer Erschlaffung bei keinem anderen deutschen Mann in gleicher Unerschütterlichkeit zu finden war.

Es ist ein ergreifendes Selbstbekenntniß, wenn Klinger in der 1785 zu Petersburg geschriebenen Vorrede seines „Theaters" sagt: „Ich kann heut über meine früheren Werke so gut lachen als einer; aber so viel ist wahr, daß jeder junge Mann die Welt mehr oder weniger als Dichter und Träumer ansieht. Man sieht Alles höher, edler, vollkommener; freilich verwirrter, wilder und übertriebener. Die Welt und ihre Bewohner kleiden sich in die Farbe unserer Phantasie und unseres guten Glaubens, und eben darum ist dies der glücklichste Zeitpunkt unseres Lebens, nach welchem wir zu Zeiten bei aller sauer erworbenen Klugheit mit Verlangen zurückblicken. Vielleicht wäre diese poetische Existenz die glücklichste auf Erden, wenn sie dauern könnte. Besser ist's, man kocht dies Alles im Stillen aus, denn alle diese Träumereien sind Contrebande in der Gesellschaft, wie ihre Urheber selbst. Erfahrung, Uebung, Umgang, Kampf und Anstoßen heilen uns von diesen überspannten Idealen und Gesinnungen, von denen wir in der wirklichen Welt so wenig wahrnehmen, und führen uns auf den Punkt, wo wir im bürgerlichen Leben stehen sollen. Insofern nämlich, daß wir sie nicht mehr um uns herum suchen und fordern. Doch zu ihrem eigenen Besten giebt es so glücklich organisirte Geister, die trotz aller Erfahrung eine gewisse idealische Erhebung beibehalten, die ihre Besitzer durch das ganze Leben hindurch gegen den Druck des Schicksals stählt und sie über das Gewöhnliche erhebt." Und ganz in demselben Sinn ist es gemeint, wenn Klinger in seinem Roman „Der Weltmann und der Dichter" den Dichter zum Weltmann sagen läßt: „Ich könnte Ihnen viel erzählen, wie alle meine Geistesprodukte der früheren Zeit einen gewissen Mangel an sich tragen; wie es ihnen an dem festen Charakter der späteren fehlt und fehlen mußte. Ich könnte Ihnen weitläufig darthun, wie sich erst die wirkliche

Welt blos durch den dichterischen Schleier meinem Geiste darstellte, wie die Dichterwelt bald darauf durch die wirkliche erschüttert ward und dann doch den Sieg behielt, weil der erwachte selbständige moralische Sinn Licht durch die Finsterniß verbreitete, die des Dichters Geist ganz zu verdunkeln drohte."

Auch die Stimmungen und Gedanken dieser neuen Bildungsepoche hat Klinger in zahlreichen Schriften niedergelegt, besonders in einer langen Reihefolge von Romanen, deren Erfindung und Ausführung in die Jahre von 1791—1805 fällt.

Die Betrachtung dieser zweiten Epoche Klinger's aber gehört nicht mehr der Geschichte der Sturm- und Drangperiode an, sondern der Geschichte des nächstfolgenden Zeitalters.

Heinrich Leopold Wagner.

Neben Lenz und Klinger stand ein Dritter, der von den nächsten Zeitgenossen unter die sogenannten Goethianer eingereiht wurde. Auch er gehörte zu Goethe's persönlichem Freundeskreise. Goethe führt im vierzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit die Schilderung desselben mit den Worten ein: „Vorübergehend will ich noch eines guten Gesellen gedenken, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitzählte. Er hieß Wagner, erst ein Glied der Straßburger, dann der Frankfurter Gesellschaft; nicht ohne Geist, Talent und Unterricht. Er zeigte sich als ein Strebender, und so war er willkommen."

Heinrich Leopold Wagner war am 19. Februar 1747 zu Straßburg geboren. In den Jahren 1773 und 1774 war er Hofmeister in Saarbrücken. Seit dem Anfang des Jahres 1775 lebte er in Frankfurt. Am 21. September 1776 erhielt er dort die Erlaubniß der Advocatur.

Wagner war unter den Goethianern entschieden der Unbedeutendste. Er zehrte von den Brosamen, die von des Herrn Tisch fielen; ja er verargte sich nicht, sich diese Brosamen zuweilen

unrechtmäßig zuzueignen. Jung-Stilling nennt ihn einen Raben mit Pfauenfedern.

Am bekanntesten ist Wagner geworden durch seine Farce „Prometheus, Deukalion und die Recensenten“ (März 1775) und durch sein Trauerspiel „Die Kindesmörderin“ (1776).

Jene Farce ist eine witzige Harlekinade in Knittelversen. Die Gegner Goethe's werden im Ton der Goethe'schen Puppenspiele verspottet; statt der Personennamen kleine Holzschnittfiguren, klar bezeichnend und von beißender Schärfe. Viele einzelne Witzworte und Wendungen waren unmittelbar mündlichen Scherzen Goethe's abgelauscht. Ueberall wurde daher die kleine dreiste Satire für ein Werk Goethe's gehalten; ein Verdacht, der für Goethe um so peinlicher war, da sie auch einige muthwillige und indiscrete Anspielungen auf Goethe's sich eben vorbereitende Verbindung mit Weimar und die dadurch herbeigeführte Versöhnung mit Wieland enthielt. Goethe erließ am 9. April 1775 in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen eine Erklärung, daß nicht er der Verfasser des Prometheus sei, sondern daß denselben Heinrich Leopold Wagner verfaßt und veröffentlicht habe, ohne sein Zuthun und ohne sein Wissen. Es laufen in dieser Burleske Töne unter, die sich Goethe niemals erlaubt hätte.

Das Trauerspiel „Die Kindesmörderin“ ist nicht ohne Talent, aber von unsäglicher Roheit und Geschmacklosigkeit. Goethe erzählt in Dichtung und Wahrheit, daß dasselbe aus den Andeutungen hervorgegangen, welche er in argloser Offenheit seinem Freunde über Faust's und Gretchen's Liebestragödie vertraut hatte. Die Aehnlichkeit des Grundmotivs ist unverkennbar; der Schlaftrunk, die Ermordung des Kindes, kehren auch hier wieder. Im Uebrigen aber ist Alles auf den gemeinsten und widerwärtigsten Boden übertragen. Wir athmen nicht die Luft der Gretchentragödie, sondern die stickende Wachtstubenluft der Lenz'schen Soldaten. Ein Plagiat kann das Werk daher nicht genannt werden, obgleich die Anlehnung an die Faustscenen nicht zu rechtfertigen ist. So wenig Weiße an Shakespeare's Richard dem Dritten, so wenig konnte Wagner an Goethe zum Plagiarius werden.

Die erste Ausgabe erschien ohne Wagner's Namen unter dem Titel: „Die Kindesmörderin, ein Trauerspiel. Leipzig im Schwickert-schen Verlage. 1776. 120 S. in 8." Ein Offizier hat ein Bürger-mädchen mit ihrer Mutter in ein schlechtes Haus geführt. Dort giebt er der Mutter einen Schlaftrunk, und schändet die Tochter. Ergreifend ist die Scham des Mädchens, das das Geschehene den Eltern verheimlicht; besonders gut ist die Zeichnung des polternden braven Vaters, eines ehrlichen Metzgers, der entschieden dem Musikus Miller in Schiller's Kabale und Liebe als Vorbild gedient hat. Ergreifend auch die Reue des Offiziers, der das Mädchen zur Sühnung heirathen will. Die Tochter flieht, um die Schande zu verbergen. Heimliche Geburt. Sie wird todtgesagt. Die Mutter stirbt aus Gram. Ein untergeschobener Brief erweckt im Mädchen den Verdacht, der Räuber ihrer Ehre verlasse sie. In der Verzweif-lung ersticht das Mädchen das Kind. Der Vater, herbeigerufen, verzeiht. Der Offizier kommt, will sie heirathen. Zu spät. Die Kindesmörderin verfällt dem Gericht.

Karl Lessing suchte dieses Stück durch eine mildernde Um-arbeitung für die Bühne brauchbar oder, wie er sich ausdrückt, „vor ehrlichen Leuten vorstellbar" zu machen; und es ist höchst beachtens-werth, daß Gotthold Ephraim Lessing diesen Plan billigte und den Verfasser, für welchen er Lenz hielt, weit über Klinger stellen zu können meinte. Namentlich der schlimme erste Akt wurde verändert. Andere Bearbeitungen folgten. Später nahm Wagner selbst eine solche Umarbeitung vor, „um", — so lauten seine Worte — „den in der Kindesmörderin behandelten Stoff so zu modificiren, daß er auch in unseren delikaten tugendlallenden Zeiten auf unserer soge-nannten gereinigten Bühne mit Ehren erscheinen dürfte". Der Ausgang wurde in das Heitere gewendet; das Mädchen bebt zurück vor dem Kindesmord. Das Stück erhielt jetzt den Titel: „Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's Euch! Ein Schauspiel in fünf Aufzügen"; und in dieser Fassung wurde es im September 1778 von der Seyler'schen Gesellschaft in Frankfurt am Main auf-geführt.

Selbständiger ist ein anderes Trauerspiel Wagner's, das noch vor der Kindesmörderin geschrieben ist, „Die Reue nach der That", 1775. Es ist wie Clavigo einem wirklichen Ereigniß nachgedichtet. Eine rangstolze Justizräthin will nicht zugeben, daß ihr Sohn die Tochter eines Kutschers heirathet. Der Sohn wird darüber wahnsinnig. Das Mädchen vergiftet sich. Die Mutter geräth in Verzweiflung. Unter dem Titel „Familienstolz" wurde dies Stück auf Schröder's Bühne ein beliebtes Repertoirestück; der Kutscher Walz gehörte zu Schröder's eigenthümlichsten Rollen. Unwillkürlich denkt man auch hier wieder an Schiller's Kabale und Liebe, das in Manchem von Wagner's Dichtung abhängig ist.

Ueberall frischer Griff in das wirkliche Leben, scharf tragischer Conflict. Aber überall krassestes Natürlichkeitsstreben bis zum Cynismus, ohne den leisesten Anhauch wirklich poetischen Empfindens. Die lyrische Dichtung war Wagner so gut wie versagt.

Auf Grundlage der Eschenburg'schen Uebersetzung schrieb er ferner eine Bearbeitung des Macbeth, und in vergröberter Sterne'scher Manier einen Roman „Leben und Tod Sebastian Sillig's", der nicht über den ersten Band hinaus kam und jetzt völlig verschollen ist.

Auch kritisch suchte er in die Bewegungen der Sturm- und Drangperiode einzugreifen. Wagner ist der Verfasser der gegen das französische Theater gerichteten dramaturgischen Briefe, die Seyler'sche Gesellschaft betreffend, 1777; und ebenso ist er, auf Goethe's Veranlassung, der Uebersetzer von Mercier's Neuem Versuch über die Schauspielkunst, jenem Werk des vorurtheilslosen Franzosen, der Shakespeare zu würdigen wußte (1776). Nicht ohne Geist ist die gegen Voltaire als Vertreter des Pseudoclassicismus gerichtete Satire: Voltaire am Vorabend seiner Apotheose (1778), die Erich Schmidt in seiner Schrift über Wagner treffend gewürdigt hat.

Wagner starb am 4. März 1779.

Ein wunderlicher Zufall fügte es, daß um dieselbe Zeit noch ein anderer Schriftsteller lebte, welcher denselben Namen Heinrich

Wagner führte. Er war Advocat in Mainz, und gab in den Jahren 1776 — 1781 im Frankfurter Verlag einen „Frankfurter Musenalmanach" heraus. Wagner mußte sich öffentlich gegen die Verwechslung mit diesem höchst unbedeutenden Namensvetter verwahren.

Fünftes Kapitel.

Maler Müller.

Friedrich Müller, in der deutschen Literaturgeschichte gewöhnlich der Maler Müller genannt, ist unter den Dichtern der Sturm- und Drangperiode einer der bedeutendsten.

An Poesie der Empfindung und an Kraft der Gestaltung überragt er Lenz und Klinger weit. Er war auf einen großen und ächten Dichter angelegt. Aber er kam nicht zur vollen Reife. Seine Jugenderziehung war nur sehr unzulänglich gewesen; die äußeren Umstände hatten ihn zur Malerei geführt, seine Kräfte wurden zertheilt und zersplittert; in falscher Geniesucht glaubte er der ernsten Arbeit und Sammlung entbehren zu können; der dauernde Aufenthalt in Rom, wohin er sich frühzeitig gewendet hatte, entfremdete ihn allem lebendigen Literaturverkehr.

Johann Friedrich Müller wurde am 13. Januar 1749 zu Kreuznach geboren, als Sohn eines Bäckers, der bei seinem frühen Tode seine zahlreiche Familie in Dürftigkeit zurückließ. Ein träumerischer Hang zur Natur und die Lust an den alten deutschen Volksbüchern machte sich früh in dem Knaben bemerkbar. Kaum der Schule entwachsen, wurde er im Jahr 1766 oder 1767 nach Zweibrücken gebracht, in den Unterricht des dortigen Hofmalers Conrad Manlich. In Zweibrücken sind seine Idyllen und seine Lieder und Balladen entstanden. Zu Anfang des Jahres 1775 ging Müller nach Mannheim. Als Maler wurde er hier besonders von den Niederländern angezogen; tiefer aber griff seine dichterische Entwicklung. Mit Dalberg, Gemmingen und dem Buchhändler Schwan

stand er in nächster Verbindung, von Darmstadt aus wirkte die Anregung Merck's; und ebenso sind persönliche Berührungen mit Goethe, Lenz, Klinger, H. L. Wagner, Fritz Jacobi und Kaufmann nachweisbar. Shakespeare und die Stimmungen und Ziele der Sturm- und Drangperiode traten in seine Seele; es erwachte der Muth und der Antrieb dramatischen Schaffens. Auch an Lessing, als dieser im Anfang des Jahres 1777 in Sachen des neu errichteten Nationaltheaters einige Wochen in Mannheim verweilte, schloß sich Müller auf's innigste. Müller erzählt in einem Briefe (Morgenblatt 1820. Nr. 48), Lessing habe mehrfach den Wunsch ausgesprochen, die letzte Epoche seines Lebens vereint mit ihm, am liebsten in Italien, beschließen zu können.

Die ersten Dichtungen, mit welchen Müller auftrat, die Idyllen, zerfallen in drei Gruppen; in biblische, mythologische, volksthümlich deutsche.

In den biblischen Idyllen sieht man noch die Schule Geßner's und Klopstock's; aber an farbiger Lebensfülle sind sie ihren Mustern weit überlegen. Besonders die Idylle „Adam's erstes Erwachen und erste selige Nächte" ergreift durch ihre schwellende Kraft und durch die Zartheit und Feierlichkeit ihres Naturgefühls; zumal die Schilderungen der Thierwelt sind mit ächt plastischem Auge gefühlt und gezeichnet.

Eigenthümlicher und in ihrer Art von hoher Vollendung sind die mythologischen Idyllen. Sie bewegen sich ausschließlich im mythischen Kreise der griechischen Satyrn, die schon der Komik der Alten den ergiebigsten Stoff boten; aber aus der alten Satyrmaske lugt zugleich überall das wohlbekannte Gesicht Falstaff's. Der Held der ersten Idylle „Der Satyr Mopsus" ist der Polyphem Theokrits; aber in der naiven Darlegung seiner wechselnden Seelenstimmungen individueller, freilich auch Wielandisch lüsterner. Die zweite Idylle „Der Faun" ergötzt durch das burleske Gemisch rein menschlicher gemüthsinniger Rührung und halb thierischer Roheit. Und die dritte Idylle „Bacchidon und Milon", obgleich etwas zu breit ausgeführt, ist eine der genialsten Humoresken, welche die deutsche

Literatur aufzuweisen hat. An seiner epheuumwachsenen Grotte saß der Knabe Milon entzückt, ihm war ein treffliches Lied auf den Weingott Bacchus gelungen; das gefiel ihm selbst so wohl, daß er es, weil Niemand zugegen war, der es hören wollte, dreimal seinen Ziegen vorsang. Eben kam der Satyr Bacchidon auf seine Höhle zu; fröhlich nöthigt ihn der Hirt herbei; doch der Satyr will nicht weilen. Der junge Hirt muß sich entschließen, einen mit frischem Most weidlich gefüllten Schlauch zu öffnen. Und nun beginnt der drolligste Kampf zwischen der unersättlichen Trinklust des Satyrs, der in weinseliger Geschwätzigkeit immer neue Gründe zum Trinken vorbringt, und zwischen der unwiderstehlichen Singlust des lobbegierigen Hirten, der mit seinem Lied nicht zu Wort kommen kann. Nur durch angedrohte Stockschläge ist der Satyr zum Schweigen zu bewegen. Aber auch jetzt noch unterbricht er den Gesang unablässig durch Schwatzen und Trinken, bis endlich der Gesang beendet ist und der Satyr mit einer parodischen Elegie auf den leeren Schlauch von dannen wankt, um am Ufer seinen Rausch auszuschlafen.

Geschichtlich am wichtigsten ist die dritte Gruppe der Idyllen, die volksthümlich deutsche. In ihr kommen am offensten die dichterischen Stimmungen und Richtungen der Sturm- und Drangperiode zum Ausdruck. Die eine dieser Idyllen „Die Schaafschur" hat sogar den ganz bestimmten Zweck, das Recht und die Nothwendigkeit der Rückkehr zu ächter Volksthümlichkeit in der Dichtung gegen die Regeln und Herkömmlichkeiten der sogenannten Gelehrtendichtung in scharfen Gegensatz zu stellen. Die Dichtung soll hübsch natürlich sein; sie soll sagen, wie sich der Mensch um's Herz fühlt. Daher einerseits in diesen deutschen Idyllen, in der „Schaafschur" und im „Nußkernen" das volle Hineingreifen in die unmittelbarste Gegenwart und Lebenswirklichkeit, das im bewußten Gegensatz zu Geßner steht und sich daher oft um so genialer dünkt, je hausbacken naturalistischer es ist. Und daher andererseits in „Ulrich von Coßheim", den freilich erst Tieck aus Bruchstücken Müller's zusammensetzte, die begeisterte Wiederbelebung der alten heimischen Sagenwelt. Namentlich

nach dieser Seite hin hat Müller auf die Dichter der romantischen Schule mächtig eingewirkt.

Und Müller's Lyrik verdient das Lob ähnlicher Trefflichkeit. Zuweilen allerdings stören auch hier noch einige Klänge, welche an das Getändel der jüngst vergangenen Anakreontik erinnern; aber bald bricht die warme Sprache des Herzens durch, mit dem süßen Naturlaut reiner Empfindung. Das Eigenste dieser Lyrik ist am Mark des deutschen Volksliedes groß geworden. Lieder und Balladen, wie der „Thron der Liebe“ und „Der Pfalzgraf Friedrich“ in der Idylle von der Schaafschur, und „Das braune Fräulein“, „Soldatenabschied“, „Dithyrambe“, „Frühling“, „Der schöne Tag“, „Jägerlied“, welche um dieselbe Zeit, theils als kleine selbständige Sammlung, theils in Almanachen und Zeitschriften erschienen und seit 1873 in der verdienstlichen Zusammenstellung des Grafen Yorck vorliegen, und seitdem durch Weinhold und Weisstein noch vermehrt wurden, sind in der Sturm- und Drangperiode so schlicht und herzlich und so poetisch liedmäßig nur von Goethe und Bürger gesungen worden.

Am bekanntesten ist Müller als Dramatiker.

Zwei Trauerspiele Müller's, „Nina“ und „Kaiser Heinrich der Vierte“, sind verloren. Nina wird im vierten Bande von Friedrich Schlegel's Deutschem Museum ein Stück aus der gothischen Geschichte genannt und, „wie man vermuthen dürfe, auch ächt gothisch im Stil“. Von Kaiser Heinrich dem Vierten, einem Trauerspiel in fünf Aufzügen, das fast ganz vollendet war, finden sich einzelne Bruchstücke unter Müller's Papieren, die aus Tieck's Nachlaß in die Bibliothek zu Berlin gelangt sind. Seit 1776 war Müller mit der Dramatisirung des „Faust“ beschäftigt. 1778 erschien „Niobe“. In dieselbe Zeit fallen auch die Anfänge von „Golo und Genoveva“. Durch die Thatsache, daß Müller im Faust mit Goethe, in der Genoveva mit Tieck zusammentraf, ist es gekommen, daß sich im Gedächtniß der Nachwelt der Name Müller's fast einzig an diese Dichtungen knüpft.

Schöpfungen von Kraft und Genialität. Namentlich in der

Genoveva bekundet sich eine reiche und ächte Dichternatur. Nichtsdestoweniger treten, rein künstlerisch betrachtet, grade in diesen Dramen die Schwächen Müller's am offensten zu Tage. Der Mangel tieferer Bildung rächt sich. Der dramatische Dichter bedarf nicht blos einer reichen schöpferischen Phantasie; er bedarf auch einer bedeutenden Gedankentiefe und eines durchgebildeten Kunstverstandes, ohne dessen Obhut die unerläßlichen Bedingungen dramatischer Komposition, sichere Führung und Ausgestaltung der Motive, feste und klare Beherrschung der Massen, natürliche und in sich folgerichtige Verkettung und Steigerung der Handlung, schlechterdings unerfüllbar sind. Alle diese Dramen sind nur lose aneinandergereihte dramatische Scenen. Unmittelbar neben Gedanken und Motiven von ergreifender Tiefe und Poesie das Niedrigste und Banalste. Wo wir hinabsteigen sollen in die Schrecken der Leidenschaft, auch hier oft nur jenes wahnwitzige wuthstammelnde aufgedunsene Getobe, wie es so eben durch Klinger in Umlauf gekommen. Statt lebensvoll individualisirter Naturwahrheit auch hier oft die rohste Schaustellung gemeinster Wirklichkeit, abstoßende Renommisterei mit Cynismen. Genialität; aber unfertige, wild gährende. Man wird an Grabbe und an die Jugenddramen Hebbel's erinnert.

In Faust und Niobe das ringende Titanenthum.

Obgleich es Müller leugnet, so ist es doch wahrscheinlich, daß Müller von dem Vorhaben Goethe's, einen Faust zu dichten, Kunde hatte, als er den Plan seiner Faustdichtung faßte. Man hat den Eindruck, als sei das Motiv ein blos anempfundenes, nicht ein aus dem eigensten Herzen des Dichters selbst stammendes. Der Dichter weiß nicht, welch wunderbaren Stoff er unter der Hand hat. Es überkömmt uns etwas von jener tiefen Tragik des Menschengeistes, welche die Grundidee des Goethe'schen Faust ist, wenn Müller in der Zuschrift an Gemmingen, welche er seiner Faustdichtung vorausgeschickt hat, erzählt, daß Faust schon in seiner Kindheit einer seiner Lieblingshelden gewesen, weil Faust ein großer Mensch sei, der alle seine Kraft fühle und der Muth genug habe, Alles niederzuwerfen, was ihm hindernd in den Weg trete, ganz zu sein, was er fühle

daß er sein könne. Und es erscheint wie eine Erfüllung dieser erregten Erwartung, wenn wir dann Faust in seinem Studierzimmer finden, in brütender Qual, daß die aufkeimenden Ideen, die er sich in süßen Stunden erschaffen, doch unter Menschenohnmacht wieder dahinsterben müssen wie ein Traum im Erwachen. „Mit wie vielen Neigungen wir in die Welt treten! Und die meisten, zu was Ende? Sie liegen, von ferne erblickt, wie die Kinder der Hoffnung, kaum in's Leben gerückt; sind verklungene Instrumente, die weder begriffen noch gebraucht werden; Schwerter, die in ihrer Scheide verrosten. Warum so grenzenlos an Gefühl dies fünfsinnige Wesen und so eingeengt die Kraft des Vollbringens? Trägt oft der Abend auf goldenen Wolken meine Phantasie empor, was kann, was vermag ich nicht da! Wie bin ich der Meister in allen Künsten, wie spanne, fühle ich mich hoch droben, fühle in meinem Busen alle aufwachen die Götter, die diese Welt in ruhmvollem Loose wie Beute unter sich vertheilen. Der Maler, Dichter, Musiker, Denker, Alles, was Hyperion's Strahlen lebendiger küssen und was von Prometheus' Fackel sich Wärme stiehlt, möcht's auch sein und darf nicht; übermann' es ganz unter mich in der Seele und bin doch nur Kind, wenn ich körperliche Ausführung beginne, fühle den Gott in meinen Adern flammen, der unter des Menschen Muskeln zagt. Für was den Reiz ohne Stillung? O, sie müssen noch alle hervor, all' die Götter, die in mir verstummen, hervorgehen hundertzüngig, ihr Dasein in die Welt zu verkündigen! Ausblühen will ich voll in allen Ranken und Knospen, so voll, so voll! Es regt sich wie Meeressturm über meine Seele, verschlingt mich noch ganz und gar. Wie dann? Soll ich's wagen, darnach zu tasten? Ich muß, muß hinan! Du Abgott, in dem sich mein Ineres spiegelt! Wer ruft's! Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Vollbringen, Gewalt, Reichthum, Alles, den Gott dieser Welt zu spielen — den Gott!" Aber diese tief metaphysische Idee, die Goethe so großartig erfaßte und zu so klassischer Lösung führte, verschwindet bei Müller in der Ausführung gänzlich. Müller's Faust ist nicht das hehre Spiegelbild ungestümen Unendlichkeitsstrebens, sondern nur der trübe Nieder-

schlag des sophistischen Geniewesens der Sturm- und Drangperiode, welches die Fülle des Genies nicht selten nur in der Entfesselung der Leidenschaft und in verlumpter Liederlichkeit suchte. Müller's Faust übergiebt sich dem Teufel, um sich aus seinen Schulden zu retten; er fordert von Mephistopheles nur ausschweifendes Wohlleben. Merck sagt in einer Recension in Wieland's Deutschem Merkur vom Juli 1776: „Was ist dieser Faust, wenn ihn der Teufel verläßt? Ein elender Prahler, der sich bald in Königinnen verliebt und bald mit einer Sentenz im Munde weinend abgeht.“ Einzelne reuige Anwandlungen sind kein Ersatz für mangelnde Seelenhoheit. Die Geister-, Juden- und Studentenscenen, allerdings von höchst kraftvoller Lebendigkeit, sind abstoßend roh. Das Ganze zerstiebt und verflattert.

Vier weitere Theile sollen diesem ersten Theile folgen. Doch ist eine Umarbeitung und Fortbildung, welche in Nr. 238 bis 259 des Frankfurter Conversationsblattes von 1850 aus Müller's hinterlassenen Papieren mitgetheilt ist, nur eine fast wörtliche Uebertragung des alten Textes in holprige Knittelverse, freilich mit Einflechtung einer neuen Liebes-Episode. Sicher ist diese Umarbeitung erst nach 1790 entstanden, nach der Veröffentlichung von Goethe's Fragment. Andere handschriftlich vorhandene Umarbeitungen hat Seuffert in seinen Arbeiten über Müller besprochen.

Auch in der Niobe begegnete sich Müller mit Goethe. Die Stimmung, aus welcher Müller's Niobe entsprungen, ist die Stimmung des Goethe'schen Prometheus. Der herausfordernde Trotz, der flammende Rachedurst gegen die strafenden Götter, der Kampf zwischen Stolz und Mutterliebe, die endliche Ergebung und Niederlage, ist mit großer Kunst dramatischer Charakterzeichnung geschildert. Und es war ein durchaus richtiges Formgefühl, daß der Dichter diesen gewaltigen Stoff auf den Kothurn des rhythmischen Verses hob. Allein der Stoff selbst ist ein Mißgriff. Die Niobesage, für die antike Tragik so angemessen, ist für die moderne Tragik unverwendbar; uns sind die pfeilsendenden Götter nur todte

Maschinerie. Daher der opernhafte Eindruck; freilich eine Oper im großen Stil Gluck's.

Das dritte Drama Müller's ist „Golo und Genoveva". Je lebendiger der Sinn für die alten Ueberreste der alten Volkspoesie erwacht war, mit um so innigerer Liebe hatte sich Müller schon früh dieser schönen Sage seiner nächsten pfälzischen Heimath zugewendet. Es kann daher kein Zweifel sein, daß Erfindung und Anlage dieses Dramas schon in die Mannheimer Zeit fällt. Sowohl die Idylle „Ulrich von Coßheim", sowie die „Balladen" enthalten eine dramatisirte Scene, welche den Besuch Golo's bei Genoveva im Gefängniß darstellt. Doch ist die jetzige Fassung des Dramas wohl erst in Rom vollendet worden. Am 27. October 1781 schreibt Wilhelm Heinse an F. Jacobi: „Müller hat ein großes Drama fertig, Genoveva, voll von Vortrefflichkeiten, welches er selbst für das einzig Gute hält, was er gemacht hat." Lange Zeit war es nur handschriftlich bekannt und suchte vergebens nach einem Verleger. Veröffentlicht wurde es erst 1811 in der unter der Mitwirkung Tieck's von Fr. Batt veranstalteten, leider sehr lückenhaften Ausgabe der Müller'schen Schriften.

Unzweifelhaft hat Goethe's „Götz von Berlichingen" der Schöpfung der Genoveva den ersten Anstoß gegeben; aber ebenso unzweifelhaft ist neben Goethe's Götz diese Genoveva das bedeutendste dramatische Werk der Sturm- und Drangperiode. Die überraschendste Lebensfülle der verschiedensten und eigenartigsten Charaktere, die markigste Zeichnung der schreckenvollsten Abgründe menschlicher Leidenschaft und zugleich der holdesten Unschuld und Lieblichkeit; und über dem Ganzen der Duft und Zauber einer lyrischen Innerlichkeit, die nur das Vorrecht eines ächten Dichtergemüths ist. Mit festem dramatischem Blick ist Golo als die Hauptgestalt herausgehoben; zuerst eine Werthernatur, rückhaltslos und widerstandslos nur seiner Liebe zu Genoveva lebend, schwärmerisch und grüblerisch, fest entschlossen, dem Beispiel Werther's zu folgen und sein Leben abzuschütteln, weil ihm die Last seiner hoffnungslosen Liebe zu schwer dünkt; dann aber durch die Zügellosigkeit seiner Leidenschaft zum

Verbrechen getrieben und nun im Trotz der Verzweiflung gleich einem Macbeth auf der blutigen Bahn unaufhaltsam weiter und weiter schreitend. Und mit ihm im Bunde seine Mutter Mathilde, ein üppig wollüstiges Weib, aber voll dämonischer Kraft und Leidenschaftlichkeit. Auf der anderen Seite Genoveva, lieblich, anmuthig, entzückend arglos im Bewußtsein ihrer Reinheit und unerschütterlichen Treue, ungebrochen und voll demüthiger Ergebung im entsetzlichsten Elend; und ihr im Leid hülfreich beistehend Siegfried, ein Bild schönster Ritterlichkeit, tapfer im Kampf und fromm und edel in der Gebeugtheit seines Schmerzes. Dazu die breite vielgestaltige Welt des Ritterthums im Kriege und auf den Burgen, die Poesie der Minne und des lustigen Jagdlebens. Müller ist, wenn man so sagen darf, der Romantiker der Sturm- und Drangperiode; aber noch frei von allen krankhaften Verzerrungen und katholisirenden Neigungen. Müller's Genoveva würde zu den schönsten Perlen der deutschen Literatur gehören, wäre sie in ihrem Bau einheitlicher und geschlossener.

Es ist bekannt, daß Müller die Anklage erhoben hat, Tieck habe für seine eigene Genoveva die ihm handschriftlich mitgetheilte Genoveva Müller's ungebührlich benutzt und bestohlen; und diese Anklage ist dann geschäftig wiederholt und weitergetragen worden. Tieck selbst hat in der Vorrede zum ersten Band seiner Schriften (Berlin, 1828) auf diese Anklage geantwortet. Es ist unleugbare Thatsache, daß Tieck die erste Anregung seiner Genoveva von Müller empfangen hat, und wir werden auch die Einwirkung Müller's auf einzelne Motive und Scenen Tieck's viel weiter ausdehnen müssen, als Tieck zugeben will. Gleichwohl ist Tieck's Genoveva durchaus selbständig; und Tieck konnte in der That sich gegen jene schleichenden Vorwürfe nicht besser rechtfertigen, als daß er selbst der Erste war, welcher Müller's Genoveva in die Oeffentlichkeit brachte. Die Tonart Müller's ist durchaus Shakespearisirend; so sehr, daß Tieck nicht ohne Grund sagen konnte, man glaube zuweilen, der Dichter habe verschiedene Tragödien Shakespeare's wie zu einer Quintessenz zusammendrücken wollen. Die Tonart Tieck's dagegen ist die Tonart

der spanischen Dramatiker; Tieck stand damals grade in der leidigen Sucht, es in Mystik und Katholicismus seinen romantischen Freunden gleichthun zu wollen.

Im August 1778 war Müller behufs seiner weiteren malerischen Ausbildung nach Rom gegangen. Heribert von Dalberg in Mannheim und die thätige Verwendung Goethe's, welcher die Weimarer Freunde für mehrere Jahre zu festen Beiträgen verpflichtete, hatten die Mittel geboten.

Heinse hat ein anziehendes Bild von Müllers Persönlichkeit in seinen ersten römischen Jahren gegeben. In dem Briefe, in welchem er an Jacobi über die Genoveva berichtet, schreibt er: „Müller ist täglich und stündlich bei mir und geht fast mit Niemand Anderem als mit mir um, obgleich wir uns manchmal bis auf's Herumraufen zanken. Er ist ein wenig heftig vor der Stirn, und mein Blut hat Italien leider auch nicht abgekühlt. In Kleidung geht er sehr wohl einher und ich sehe in meinem langen grünen Reiseüberrock neben seinem Mantel mit goldenem Kragen und rothscharlachenem Kleide und Pariser Schnallen aus, wie ein Diogenes neben einem wahrhaftigen Hofmaler. Ob wir uns aber gleich zuweilen unter uns zanken, so preist und rühmt er mich doch unverdienter Weise hinter dem Rücken bei männiglich als eine doppelte Grundsäule von Kunst und ursprünglicher Menschheit. Wo es außerdem über einen Anderen hergeht, ist er einer der besten Gesellschafter und er hat eine seltene Gabe, allerlei Narren zu dramatisiren und nachzumachen. Seine Gedichte gewinnen deshalb sehr viel, wenn er sie selbst vorliest.“ Und in einem anderen Briefe erzählt Heinse, daß man Müller während einer schweren Krankheit katholisch gemacht; ein Umstand, den er nicht verschulde und der ihm wegen seiner Mutter und seiner Freunde äußerst leid sei.

Müller wendete sich nun vorwiegend der Malerei zu. In Mannheim hatte ihn sein Natürlichkeitsstreben naturgemäß zu den Niederländern geführt. Merck rühmt im vierten Bande des Deutschen Merkur eine Copie nach Wouvermann, welche, wie er sagt, auch die Gegenwart des Originals vertragen könne; und einige Radirungen

dieser Zeit sind sehr geistvolle Darstellungen wandernder Musikanten und Bänkelsänger und ländlicher Hirtenscenen. Doch hatte sich auch schon damals in ihm der Sinn für den großen historischen Stil geregt; das bezeugen die Satyrdarstellungen und die Niobegruppe, welche er seinen Satyridyllen und seinem Niobedrama als Radirungen beigab. Was Wunder also, daß der Anblick der großen italienischen Meister ihn immer mehr und mehr für die eigentliche Historienmalerei gewann und daß seinem ungestümen Geist vor allem die titanische Erhabenheit Michel Angelo's zusagte? In einem Briefe an Goethe vom 16. October 1779 meldet er, daß er ein Bild nach der Epistel Judä gemalt habe, das den Streit des Erzengels Michael mit dem Satan über den Leichnam Mosis darstelle; ein Vorwurf, den Rafael oder Michel Angelo hätten malen sollen. Und dieses Bildes geschieht auch in den Briefen Heinse's Erwähnung. Heinse schreibt am 15. September 1781 an Jacobi, der Engel habe das flammende Schwert in der Linken und bedeute mit der Rechten dem Satanas zu weichen; Satanas stehe eben im Begriff, diesem Gebot zu folgen. Heinse lobt an dem Bilde die malerisch klar ausgesprochene Idee, viel Feuer, Fleiß und Studium. Er setzt hinzu, jetzt arbeite Müller an einem Gott Vater, der dem Moses das gelobte Land zeige; einem Stück von eben der Größe.

Allein die künstlerische Laufbahn Müller's hatte keinen gedeihlichen Fortgang. Kein Meister ist für den Nachahmer gefährlicher als Michel Angelo. Was bei dem Meister dämonische Erhabenheit ist, wird leicht bei dem Nachahmer verzerrte Manier. Müller lebte sich mit seiner Phantasie dergestalt in die Welt des Teufels und der Hölle ein, daß er in der Kunstgeschichte den Spottnamen „Teufelsmüller“ davongetragen hat. In seinen Bildern ist Müller durchaus unzulänglich; das ist das einstimmige Urtheil Aller, welche Bilder von ihm gesehen haben. In seinen Handzeichnungen und Radirungen, unter denen sich auch einzelne historische Landschaften befinden, ist Müller geistvoll und von angeborener Poesie des Auges.

Es haben sich mehrere Briefe erhalten, welche bezeugen, mit wie lebhafter Teilnahme Goethe die künstlerische Entwicklung seines

Schützlings verfolgte. Der denkwürdigste ist ein Brief, welchen Goethe am 21. Juni 1781 an Müller schrieb, nachdem dieser behufs der Verlängerung des gewährten Stipendiums einige Zeichnungen und sein Bild vom Streit des Engel Michael und des Satan um den Leichnam Mosis nach Weimar gesendet hatte. Goethe tadelt das Incorrecte und Leichtfertige der Behandlung. Es sei zwar Lebhaftigkeit des Geistes und der Imagination in diesen Sachen, aber es fehle jene Reinlichkeit und Bedächtigkeit, durch welche allein, verbunden mit Geist und Wahrheit, Leben und Kraft dargestellt werden könne. „Der feurigste Maler darf nicht sudeln, so wenig als der feurigste Musiker falsch greifen darf; das Organ, in dem die größte Gewalt und Geschwindigkeit sich äußern will, muß erst richtig sein.... Ich finde Ihre Gemälde und Zeichnungen doch eigentlich nur noch gestammelt; und es macht dieses einen so übleren Eindruck, da man sieht, es ist ein erwachsener Mensch, der vielerlei zu sagen hat und zu dessen Jahrszeit ein so unvollkommener Ausdruck nicht wohl kleidet.“ Und ebenso tadelt Goethe die Phantastik der dargestellten Gegenstände; offenbar lasse sich Müller mehr von einer dunklen Dichterlust leiten als von geschärftem Malersinn. „Der Streit beider Geister über den Leichnam Mosis ist eine alberne Judenfabel, die weder Göttliches noch Menschliches enthält. In dem alten Testament steht, daß Moses, nachdem ihm der Herr das gelobte Land gezeigt, gestorben und von dem Herrn im Verborgenen begraben worden sei; dies ist schön . . . Die eherne Schlange steht auch an dem Ort, wo die Geschichte angeführt wird, ganz gut; zum Gemälde für fühlende und denkende Seelen ist's kein Gegenstand. Eine Anzahl vom Himmel herab erbärmlich gequälter Menschen ist ein Anblick, von dem man das Gesicht gern wegwendet, und wenn diese vor einem willkürlichen, ich darf wohl sagen, magischen Zeichen sich niederstürzen und es in dumpfer Todesangst anzubeten gezwungen sind, so wird uns der Künstler schwerlich durch gelehrte Gruppen und wohlvertheilte Lichter für den üblen Eindruck entschädigen.“ Doch blieben auf Müller diese wohlgemeinten Mahnungen ohne Wirkung. Und seine Stellung in der römischen Künstlerwelt

wurde um so übler, je anmaßlicher er selbst in seinem Urtheil über die Leistungen Anderer war. Als Goethe in Rom war, vermied er jeden Verkehr mit Müller. Aergerlich schreibt Müller am 17. April 1787 an Heinse, er habe mit Goethe nur einige Augenblicke bei einem zufälligen Zusammentreffen auf der Villa Medici gesprochen; es sei ihm, wenn er den starken Goethe mit so schaalen Schmachtlappen wie Tischbein und Hirt und Bury herummarschiren sehe, als erblicke er Achilles unter den Weibern von Skyros. Aber was konnte Goethe auf der Höhe seiner reinen Bildung gemein haben mit dem in allen Wirrnissen und Rohheiten der Sturm- und Drangperiode Zurückgebliebenen? Noch am 6. Juni 1797 sagt Goethe in einem Briefe an Heinrich Meyer, daß ein Umgang mit jenem „so wenig moralisch als ästhetisch gereinigten Menschen“ keinen sonderlichen Reiz habe. Aber während Müller sich dergestalt gegen Goethe vergrollte, daß er die Widmung der Genoveva, welche er seinem Freund Goethe zugedacht hatte, in der noch erhaltenen Handschrift dick durchstrich und in einer für die Oeffentlichkeit bestimmten Schrift aus dem Jahre 1810, über die Weinhold im Juliheft der Preußischen Jahrbücher 1872 berichtet hat, die Lehrjahre Wilhelm Meisters und die Wahlverwandtschaften auf's gehässigste verunglimpfte, hatte Goethe in späteren Jahren den alten milden Ton wiedergefunden. In der 1817 geschriebenen Abhandlung über Leonardo's Abendmahl gedenkt er Müller's wieder freundlich und wohlwollend, ihn als „geprüften Kenner und Künstler“, als „mehrjährigen Freund, Mitarbeiter und Zeitgenossen“ bezeichnend.

In der Zwiespältigkeit zwischen Dichtung und Malerei rieb sich Müller auf. Er verbitterte und vergrämte sich. Seine Schöpferkraft stockte. Seit der Genoveva hat Müller dichterisch nichts Eingreifendes mehr geschaffen. Die „Erzählungen“, welche 1803 in Mannheim erschienen, sind von Seuffert als unecht erwiesen worden, die Trilogie „Adonis, die klagende Venus, Venus Urania“, 1810 geschrieben, aber erst 1825 in fünfter Bearbeitung herausgegeben, ist marklos und schwerfällig; die persische Novelle „Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime“, welche 1824 L. Robert's Rhein-

blüthen brachten, ist nur ein Abklatsch von des alten Zieglers „blutigem Pegu". Die Malerei wurde ihm durch den Mangel an Erfolg gleichfalls verleidet. Er malte zwar bis an sein spätes Alter, aber sehr langsam und unsicher; meist wild hingewühlte Entwürfe, zu deren Ausführung Stimmung und Kraft gebrach. Es verdient Beachtung, daß Bonaventura Genelli als junger Künstler viel mit ihm verkehrte.

Allmählich traten antiquarische Studien in den Vordergrund. Er wurde, wie Reiffenstein und Hirt, ein gelehrter Fremdenführer. Im Jahr 1810 schrieb der Baron von Uexküll, ein Kunstfreund aus Würtemberg, an den Maler Wächter (vgl. D. Strauß, Kleine Schriften, 1862, S. 286): „Mein täglicher Tischgenosse ist Maler Müller aus Mannheim, bairischer Hofmaler, ehemals Dichter, sonst auch Teufelsmüller genannt. Der Mann steht als Künstler nicht grade auf einer hohen Stufe, malt auch nicht viel, ist überdem schon sechzig Jahr alt, aber er ist ein angenehmer und guter Gesellschafter, ein Mann von mannichfaltigen literarischen Kenntnissen und mancher Verbindung mit den vorzüglicheren Köpfen Deutschlands, dabei kennt er Rom aus- und inwendig."

Müller hat sich auch vielfach als Kunstschriftsteller bethätigt. Viel Aufsehen machte der Angriff, welchen er in den Horen 1797 gegen Carstens richtete. Gewiß ist, daß Müller die Größe und geschichtliche Bedeutung jenes epochemachenden Künstlers verkannte; aber es war ein schwerwiegendes Wort, das wohl zum Theil aus dem peinlichen Gefühl seiner eigenen technischen Unfertigkeit entsprang, wenn er grade bei dieser Gelegenheit die ernste Mahnung aussprach, der Künstler solle kräftig streben, den materiellen Theil seiner Kunst unter sich zu bringen, er solle als Maler gut und schön malen lernen, er solle nicht blos skizziren, sondern auch treu und naturwahr vollenden. Unter Müller's römischen Kunstnachrichten in Friedrich Schlegel's Deutschem Museum ist besonders die warme Anerkennung der historischen Landschaften Koch's im achtzehnten Heft des Jahrgangs 1812 bemerkenswerth. Der neu aufkommenden Richtung der Romantiker folgte er mit freundlicher Theilnahme, so

wenig er auch das ascetische Nazarenerthum gutheißen mochte. König Ludwig I. von Baiern, schon als Kronprinz um die Begründung und Vermehrung seiner reichen Kunstsammlungen emsig bemüht, betraute ihn viel mit kunsthändlerischen Geschäften.

Friedrich Müller starb am 23. April 1825 zu Rom, als fünfundsiebenzigjähriger Greis. Kurz vorher hatte er seine Gemälde an den Cardinal Fesch verkauft. Er hat sich die Grabschrift geschrieben: „Wenig gekannt und wenig geschätzt, hab' ich beim Wirken nach dem Wahren gestrebt, und mein höchster Genuß war die Erkenntniß des Schönen und Großen; — ich habe gelebet! Daß Fortuna nie mich geliebt, verzeih' ich ihr gern!“

Im Jahr 1851 wurde ihm von König Ludwig in der Kirche St. Andrea della Fratte zu Rom ein Denkmal errichtet.

Sechstes Kapitel.

Wilhelm Heinse.

Den tollen Traum der Sturm- und Drangperiode, auch das Leben ganz nach den Eingebungen und Gelüsten der Phantasie und Leidenschaft leben zu dürfen, hat Keiner verwegener und ausschweifender geträumt, als Wilhelm Heinse. Er ist der Dichter der entfesselten Sinnlichkeit, oder, wie sich einst die Literaturrichtung des sogenannten jungen Deutschland auszudrücken pflegte, der Emancipation des Fleisches.

Wilhelm Heinse, am 15. Februar 1746 zu Langewiesen in der Nähe von Ilmenau geboren, war in der dürftigsten Lage aufgewachsen und hatte nur sehr unzusammenhängenden Schulunterricht genossen; aber die höchste Lust schon seines Knabenalters war es gewesen, in den grünen Bergen des Thüringer Waldes umherzustreifen, die schönsten Bilder der Landschaft warm in sich aufzunehmen und an den Ufern der rauschenden Bäche die Dichter zu lesen, wie sie ihm Zufall und Tagesmode in die Hand gab. Vor allem hatte Wieland auf ihn eingewirkt; daneben Gleim, Hagedorn, Horaz, Anakreon und Chaulieu. Und diese ersten bleibenden Eindrücke waren vertieft und verstärkt worden durch den persönlichen Umgang, in welchem Heinse als Erfurter Student eine Zeitlang mit Wieland lebte. Heinse ist der Schüler Wieland's, wenn er (vgl. Wilh. Heinse's Sämmtliche Schriften, herausgegeben von H. Laube, 1838) am 11. Juli 1771 bei der Uebersendung seines Gedichts „Elysium"

an Gleim schreibt, daß er sich bestrebe, wenigstens mit der Phantasie in die Gesellschaft heiterer und weiser Griechen und Griechinnen zu gelangen; und ebenso gehört es den Anregungen Wieland's, daß Heinse sich allmählich immer mehr und mehr dem Studium der italienischen Dichter zuwendet, besonders Petrarca's, Boccaccio's, Ariost's und Tasso's. Es ist überaus bezeichnend, wenn Heinse einmal gegen Wieland selbst als seinen Zukunftsplan ausspricht, daß er ein Gedicht schreiben wolle, das mit Ariost an Phantasie, mit Tasso an Schönheit des Ganzen, mit Plato an Philosophie wetteifere, ohne gleichwohl von allen Dreien etwas nachzuahmen, außer was er nothwendig von ihnen annehmen müsse; als Mann aber wolle er der deutsche Lucian werden. Unwillkürlich muß man an Wieland's Oberon und Lucianübersetzung denken.

Mit vollem Recht daher ist es hergebracht, Heinse als einen Anhänger und Schüler Wieland's zu bezeichnen. Auch noch die späteren bekanntesten Werke Heinse's bezeugen sowohl in den Aufgaben, welche sie sich stellen, wie in der Art ihrer Lösung, diese Einwirkung Wieland's auf's unzweideutigste. Und doch verkennt man Heinse völlig, wenn man mit dieser Bezeichnung sein ganzes Wesen und seine eigenste geschichtliche Stellung erfaßt zu haben meint. Es liegt in Heinse etwas, das ihn auf's bestimmteste von Wieland abscheidet und ihn ganz und gar zum Genossen der Sturm- und Drangperiode macht. Dies ist seine schwärmerische Hinneigung zu Rousseau, welche ein so hervorstechender Zug des gesammten jungen Geschlechts war.

Seine Briefe athmen durchweg die rückhaltloseste Rousseaubegeisterung. Schon als Erfurter Student schreibt er (28. Januar 1771) an Gleim, daß er sich zur Secte der Rousseauisten geschlagen. Lediglich aus dem Streben nach dem Rousseau'schen Naturmenschen ist es zu erklären, daß Heinse, obgleich er nach Jung-Stilling's Bericht nur ein kleines rundköpfiges Männchen mit schalkhaft hellen Augen und immer lächelnder Miene war, so oft seine strotzende Kraftfülle, seine Nerven von Stahl und Eisen rühmt und sein leidenschaftlich unruhiges Wesen mit den Strömen ver-

gleicht, die sich von den höchsten Alpen herabstürzen müssen, ehe sie Ruhe finden und sanften Lauf haben. Die Araber in der Wüste sind ihm die wahren Kinder der Natur; wie kläglich sind wir dagegen in unseren Steinhaufen mit Ziegeldächern! Und was ist es anderes als der Zornausbruch eines Anhängers Rousseau's, wenn er in einem Briefe vom 7. August 1772, in welchem er seinem väterlichen Freund Gleim meldet, daß er, von einer Reise zurückgekehrt, sein ganzes Heimathsdorf und das Haus und den Garten seiner Eltern und nächsten Verwandten von einer furchtbaren Feuersbrunst eingeäschert gefunden, in die bedeutsamen Worte ausbricht: „Die Thüringer Bauern fangen an, bei diesen entsetzlichen Drangsalen das Recht der Menschheit zu fühlen. Die Regierungen vom Thüringer Walde beschäftigen sich nur damit, dessen Wildpret zu erlegen und alte und neue Abgaben von den armen brotlosen Einwohnern zu erpressen; die armen Teufel merken jetzt erst den Nutzen, daß ihre Urväter sich in Gesellschaft begeben haben. Meine alte Eiche ruft mir die Freiheit meiner Vorfahren, der alten wilden Teutonen, in die Seele, und mein Gleim-Tyrtäus die Freiheit der alten Griechen." Ja, Heinse ist so weit entfernt, die Wiederherstellbarkeit des vermeintlich ursprünglichen Naturzustandes für eine Utopie zu halten, daß er im Gegentheil am 15. Februar 1776 an Gleim schreibt, alle unsere neueren Staatsverfassungen seien Utopien, in denen die Quellen und Bäche der ersten Schöpfung Gottes zu todten stillen Seen geworden.

Diese Einwirkung Rousseau's ist in Heinse ebenso mächtig, wie die Einwirkung Wieland's. Oder vielmehr nur aus dem innigen und lebendigen Zusammengreifen beider Einwirkungen ist die Denk- und Empfindungsweise Heinse's erklärbar. Einerseits das revolutionäre Grollen Rousseau's gegen die Enge und den Zwang des Staates und der Gesellschaft, welche jede freie Regung der angeborenen Menschennatur in unnatürliche Fesseln legen; andererseits aber als letztes Ideal nicht der wilde Naturmensch, sondern die sinnliche Lebensfülle des Griechenthums, wie ihm dasselbe in den Wieland'schen Romanen an sich schon verzerrt entgegentrat und wie

es von seiner durch ungebändigte Sinnlichkeit und schlechten Umgang verliederlichten Phantasie nur noch mehr verzerrt und vergröbert wurde.

Im Sinn dieser Vereinigung Wieland's und Rousseau's ist es zu deuten, daß Heinse schon in einem seiner frühesten Briefe, vom 28. Januar 1771, schreibt, daß er sich beinahe zu den feinen Rousseauisten schlagen möchte. Was bisher nur tändelnde Anakreontik und müßige Grazienphilosophie gewesen, das machte der junge Brausekopf der Sturm- und Drangperiode, der in seinem Rousseau lebte und webte, zur Sittenlehre und zum Grundgesetz eines neuen Lebens in neuen Staats- und Gesellschaftsformen. Und war die Zeit der Erlösung noch nicht für die ganze Menschheit gekommen, so sollte wenigstens der Einzelne, der sich zu diesem neuen Menschheitsideal aufgeschwungen, oder ein Bund auserwählter Gleichgesinnter, dies sinnendurchglühte Naturleben des verfeinerten Rousseauismus verwirklichen.

So phantastisch und unfertig dieser Gedanke ist, es ist der Grundgedanke seines Lebens.

Es ist überraschend zu sehen, wie schon der zweiundzwanzigjährige Jüngling am 23. August 1771 an Gleim schreibt: „Auch ich möchte gleich einem Platonischen Weisen in Ruh' und Frieden meine Tage auf dieser Erde beschließen und in irgend einer Einöde, von der großen Welt abgesondert (die freilich bisweilen der Frühling mit seinen Nachtigallen und Rosen und Grazien und Musen und einigen von ihren Freunden und Freundinnen besuchen müßte), mich dem Studium der aufheiternden Weisheit widmen, wenn ich könnte! Vielleicht kann ich mich auf meiner Reise zu einer Colonie gesellen, die ein schönes Land in einem glückseligen Klima aufsuchen will, es mit ihr finden, die Natur in ihm verschönern, es zu einem alten Tempel der Grazien machen und hier, ohne dem Joch der Hobbes'schen, vielweniger der Platonischen Gesetze unterworfen zu sein, leben und wie mein Chaulieu oder wie Lais, wenn der Wunsch nicht im Auge der ernsthaften Weisheit Sünde wäre, sterben!" Die Ankündigung seiner Ariostübersetzung

im Juniheft des Merkur von 1776 träumt davon, sein Schicksal einst vollenden zu können in einem schönen Thal von Georgien.

Auch seine tiefe Sehnsucht nach Italien und Griechenland, die sich von früh auf in seinen Briefen in den unzähligsten und oft rührendsten Wendungen ausspricht, ist nicht blos durch seine Kunstliebe, sondern ebenso sehr und fast noch mehr durch sein Verlangen nach einem solchen weisheitsvollen Dolcefarniente bedingt.

Schon am 2. Juni 1772, in einer der drückendsten Lagen seiner gedrückten Jugendgeschichte, schreibt Heinse in scherzenden Worten, deren ernster Sinn nicht zu verkennen ist, an Gleim: „Sollte alles Nachfragen nach einem Aemtchen nichts fruchten, so will ich mich, wie mein Herr College Rousseau, auf's Notenschreiben legen, und sollte auch dieses nicht ersprießlich sein, so reise ich nach Padua und studire daselbst im Namen aller Deutschen und lasse mir Quartier und Kost und Geld und vino piccolo und vino santo geben, reise mit Gelegenheit nach Rom und sehe den Winckelmann'schen Apollo und Laokoon, und nach Neapel und höre die Sirenen singen, und schiffe bei Malta vorbei nach Lampedusa, und wenn noch Frieden mit den Herren Türken wird, so mache ich bisweilen kleine Lustreisen daraus in die Inseln des Archipelagus und lebe wie die Götter im Himmel, wie die alten Griechen auf Erden.“ Und bald darauf, in einem Briefe vom 23. Juni, in welchem er Gleim für eine Unterstützung dankt, setzt er hinzu: „Das Opfer, welches Sie dem kleinen Genius des armen Heinse versprochen, ist ihm hinlänglich, um in Italien, dem gelobten Lande von Europa, wie ein Grieche zu leben; er hat, so lange er lebt, nie viel Bedürfnisse gehabt und kann bei Wasser und Brot, bei einem paar Kinder der Natur glücklich sein.“

Das erste selbständige Werk, in welches Heinse seinen Traum von dem wiederherzustellenden Sinnenleben des Wieland'schen Griechenthums niederlegte, war das Gedicht: „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse“, dessen erster Entwurf schon in Heinse's Studentenzeit fällt und welches 1774 zu Lemgo erschien. Lais berichtet in einem an Aristipp gerichteten Sendschreiben aus dem

Elysium über ihr vergangenes Leben. Es ist Hetärenphilosophie; und zwar, wie sich der junge Goethe in einem Briefe an Schönborn vom 4. Juli ausdrückt, mit der blühendsten Schwärmerei der geilen Grazien geschrieben. Es gilt, Genie, Wollust, Liebe und alle Leidenschaften im höchsten Grad ihrer Seligkeit zu empfinden. Der kleinen Dichtung sind einige Stanzen in Ariost'scher Manier beigegeben, von denen Goethe im selben Briefe rühmt, daß sie „alles übertreffen, was je mit Schmelzfarben gemalt worden“, die aber durch die grelle Nacktheit, mit welcher sie das Verfängliche vorführen, beleidigen. Wieland, wenn er auch in Heinse neben dem Satyr die Grazien erkannte und „dem wilden Knaben im Grunde gut zu sein, sich nicht entbrechen“ konnte, sprach doch in einem Briefe an Fritz Jacobi (28. Mai 1774) von Seelenpriapismus.

Jedoch die eigenste und umfassendste Darlegung seiner Lebensansicht ist der Roman: „Ardinghello und die glückseligen Inseln.“

Endlich hatte Heinse seinen tiefsten Herzenswunsch, Italien zu sehen und längere Zeit in Italien leben zu können, erreicht. Nachdem Heinse seine Studentenjahre in Jena und Erfurt in einer Dürftigkeit zugebracht hatte, daß er oft nicht wußte, wohin sein Haupt legen und womit sich speisen und tränken, nachdem er eine Zeit lang um des lieben Brotes willen mit einem abenteuernden alten Hauptmann abenteuernd in Deutschland herumgeirrt war, hatte er in Halberstadt bei Vater Gleim eine Zuflucht gefunden und war durch dessen Vermittlung nach Quedlinburg als Sekretär eines vornehmen Herrn gekommen. Im Frühjahr 1774 war er mit Georg Jacobi nach Düsseldorf übergesiedelt, um für einen Gehalt von dreihundert Thaler als Mitarbeiter der Iris thätig zu sein; und hier hatte er die Bekanntschaft des edlen Friedrich Heinrich Jacobi gemacht, der zwar bei der Grundverschiedenheit seiner Natur niemals zu ihm ein volles Herz fassen konnte, mit ihm aber im regsten Verkehr lebte und ihm zuletzt sogar in der hochherzigsten Weise die langersehnte italienische Reise ermöglichte. Im Juni 1780 hatte Heinse die Reise angetreten, hatte fast ein Jahr in der Schweiz, Südfrankreich, in Ober- und Mittelitalien verweilt und war im

August 1781 in Rom eingetroffen, woselbst er, einen Ausflug nach Neapel miteingerechnet, bis zum Sommer 1783 verblieb, im glücklichsten Genuß der großen südlichen Landschaft und Menschenwelt, der gewaltigen Denkmale der Geschichte und Kunst; ein wiedergeborener Grieche, dem der schöne Traum seiner Jugend zur schönsten Wirklichkeit geworden war. Ardinghello, 1786 vollendet, 1788 veröffentlicht, ist die dichterische Frucht dieser Reiseeindrücke.

Künstlerisch ist der Roman unbedeutend. Einheitliche Handlung fehlt ganz und gar; es ist eine bunte Reihe von Genrebildern, Betrachtungen und Studien, die in sich keinen anderen Zusammenhang haben als die Willkür des Verfassers, die in diesen Roman Alles hineinlegte, was sich eben in der Arbeitsmappe vorräthig fand. Es bewahrheitete sich, wie richtig Friedrich Jacobi gesehen hatte, als er während der Zeit von Heinse's Aufenthalt in Düsseldorf am 29. October 1777 an Wieland schrieb, Heinse werde nie ein Ganzes von wahrhaft lebendiger Schönheit hervorbringen, denn sein Herz sei der ächten und reinen Liebe unfähig, und bei vielem Geist und Talent und einem schätzenswerthen Charakter vermöge er doch nie etwas aus der Fülle zu thun. Aber die Grundidee, das Stürmen und Flammen der Leidenschaft, ist mit rücksichtsloser Energie und mit packender Gewalt ausgesprochen; über den herrlichen Naturschilderungen liegt der leuchtende Farbenzauber der südlichen Sonne; und die eingeschalteten Kunsturtheile sind von so feinsinniger Empfindung und von so eindringendem Verständniß, daß dieser Roman trotz aller seiner künstlerischen Mängel und seiner haltlosen Thorheiten und Ueberstürzungen nichtsdestoweniger eine der denkwürdigsten und geistvollsten Schöpfungen der deutschen Literatur ist.

Ardinghello, der Held des Romans, ist der Inbegriff aller der glänzenden Eigenschaften, unter welchen sich die Sturm- und Drangperiode den gottbegnadeten Geniemenschen dachte; strahlend in männlicher Jugendschönheit, ein großer Künstler, voll brennender Leidenschaft und strotzender Kraftfülle, ein Virtuos aller körperlichen Uebungen, der Abgott der Frauen. Er kennt kein anderes Gesetz als die Leidenschaft des ungezügelten Herzens und den Drang der-

selben, sich ganz und ungeschmälert ausleben zu dürfen. „Genuß jedes Augenblicks, fern von Vergangenheit und Zukunft, versetzt uns unter die Götter. Was hat der Mensch und jedes Wesen mehr als die Gegenwart? Traum ohne Wirklichkeit ist alles Uebrige.“ Grenze der Lust ist einzig die Grenze der Gesundheit; denn „der hat gewiß ein verwahrlostes Haupt, der nicht bei Zeiten erkennt, daß die Gesundheit der Grund und Boden aller unserer Glückseligkeit ist, ohne welche kein Vergnügen bestehen kann, und überhaupt, daß volle Existenz das höchste Gut in der Welt ist und alles Andere dagegen nur Freude von kurzer Dauer“. So schweift Ardinghello in trunkenem Liebestaumel von Weib zu Weib. Die stille Holdseligkeit weiblicher Reinheit und Unschuld findet hier keine Stätte; in der Welt Ardinghello's giebt es nur wilde Bacchantinnen voll Gluth und Ueppigkeit, voll Körperreiz und frecher Seele. „Was kann das Feuer dafür, daß es brennt?“ Wir treten mitten in dieses entfesselte Sinnenleben, wenn wir die Beschreibung (Bd. 1. S. 275) eines Bacchanals lesen, in welchem junge Künstler und junge Römerinnen den nackten spartanischen Reigentanz aufführen; eine Dithyrambe des höchsten bacchantischen Taumels, „wo man von sich selbst nichts mehr weiß und groß und allmächtig in die ewige Herrlichkeit zurückkehrt“. Zuletzt läßt sich Ardinghello mit einer seiner Geliebten unter dem glücklichen Himmel Joniens auf den cykladischen Inseln nieder und stiftet auf Paros und Naxos mit gleichgesinnten Freunden und Freundinnen eine Colonie, in welcher die Herrlichkeit des alten Athen, wie es unter Perikles gewesen, wieder aufleben sollte. Die Staatsverfassung dieser glückseligen Inseln ist ein wunderliches Gemisch von Erinnerungen aus der Geschichte der alten griechischen Freistaaten und von Rousseau'schen Lehren über die Beschaffenheit des ursprünglichen Naturzustandes. Keine Religion als die lautere Naturreligion mit einem sinnenberauschenden Cultus ächter alter Anmuth und Schönheit. Reine Demokratie; der beste Staat ist, wo Alle vollkommene Menschen und Bürger sind; Gemeinschaft der Güter; Eigenthum begründen nur öffentliche Belohnungen; Gemeinschaft der Frauen und auch der

Männer, das ist, Jedes hat völlige Freiheit seiner Person. Der Roman schließt mit den Worten: „Das besondere Geheimniß unserer Staatsverfassung, welches nur Denen anvertraut ward, die sich durch Heldenthaten und großen Verstand ausgezeichnet hatten, bestand darin, der ganzen Regierung der Türken in diesem heiteren Klima ein Ende zu machen und die Menschheit wieder zu ihrer Würde zu erheben. Doch vereitelte dies nach seligem Zeitraum das unerbittliche Schicksal." Eine sinnentrunkene taumelnde Phantasie, die an die Vernünftigkeit ihrer Hirngespinnste glaubt! Friedr. Jacobi (Auserles. Briefwechsel, Bd. 2, S. 99) hat das schlagende Urtheil: „Mir ist auch das herrlichste Schlaraffenleben keine Herrlichkeit; und ist es das Ziel der Menschheit, so ist mir die Menschheit selbst ein Ekel und Grauen."

Es ist eine feine Bemerkung von Schiller's Freund Körner, wenn er in einem Briefe an Schiller den Ardinghello ein Seitenstück zum Werther nennt; hier sei Geist und Kraft im Schwelgen, wie dort im Leiden. Ebenso zog Kayser, der Musiker, sogar in einer besonderen Schrift 1788 eine Parallele zwischen Werther und Ardinghello. Kann aber die Gluth der Sinne das Herz ersetzen? Ist Sophistik der Sinnlichkeit, auch die glänzendste, jemals mit dem Wesen ächter Poesie vereinbar? Herder nannte Ardinghello eine Debauche des Geistes. Es ist bekannt, wie sehr sich Goethe entsetzte, als er bei seiner Rückkehr aus Italien das Rumoren wahrnahm, das Heinse's Ardinghello erregte; besonders weil diese ausschweifende Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch die Hinweisung auf die bildende Kunst so gefährlich empfohlen und aufgestutzt war. Und in demselben Sinn sagt Schiller in der Ahandlung über naive und sentimentale Dichtung, bei aller sinnlichen Energie und allem Feuer des Colorits bleibe Ardinghello immer nur eine sinnliche Carricatur ohne Wahrheit und ohne ästhetische Würde; doch sei dieses seltsame Werk ein merkwürdiges Beispiel des beinah poetischen Schwunges, den die bloße Begier zu nehmen fähig sei.

Im Jahr 1795 erschien ein zweiter Roman Heinse's, Hildegard von Hohenthal. Er nimmt viele Ausschreitungen des Ardin=

ghello zurück; zuletzt werden nicht nur im Gegensatz zur freien Liebe, die im Ardinghello gepredigt wird, Ehen geschlossen, sondern es wird sogar ausdrücklich darauf Gewicht gelegt, daß, falls eine Ehe gedeihen solle, die sich Verheirathenden nicht ungleichen Standes sein dürften. Aber man sieht deutlich, daß das ehrsame Gesicht nur eine unzuträgliche Maske ist. Des Dichters Seele ist nach wie vor bei der rücksichtslos hervorbrechenden, Alles niederwerfenden Leidenschaft. Ein junger Musiker, Lotmann, entbrennt in stürmischer Liebe zu Hildegard, einem vornehmen, genialen, tief künstlerischen Mädchen, das ihn nicht blos durch vollendete Schönheit, sondern auch durch die Innigkeit und Kunst ihres Gesanges bezaubert; Hildegard, obgleich sie ihn wiederliebt, weiß sich tapfer und entschlossen seinen Schlingen zu entziehen. Sie soll offenbar ein Musterbild reiner Weiblichkeit sein; sie wird nicht blos Venus, sondern oft auch Pallas und Diana genannt. In Wahrheit aber ist sie von schmachvollster Lüsternheit; immer und immer wieder den verfänglichsten Scenen sich aussetzend, ja dieselben sogar heimlich aufsuchend.

Künstlerisch kann sich Hildegard von Hohenthal nicht entfernt mit Ardinghello vergleichen; unter der Halbheit und Zwiespältigkeit der Grundidee hat auch die Kraft und das Feuer der Darstellung gelitten. Die Zeichnung ist gemeiner, die Farben sind matter. Die Betrachtungen über Musik, mit welchen Hildegard von Hohenthal ganz in derselben Weise durchwoben ist wie Ardinghello mit Betrachtungen über die bildenden Künste, sind noch überwuchernder als im Ardinghello, und doch sind sie ein weit weniger wirksamer Hintergrund, da die Schilderungen der musikalischen Kunstwerke nicht so fest und bestimmt die Phantasie füllen wie die Schilderungen der großen Bauten, Bilder und Bildwerke.

Vornehmlich an diese beiden Romane knüpft sich der Name Heinse's.

Beschränken wir, wie es meist geschieht, Heinse's Bedeutung auf diese thörichten Phantastereien von der sogenannten Emancipation des Fleisches allein, so ist Heinse nur eine rein pathologische Erscheinung, nur eine eigenartige Ausgeburt jener krankhaften Frei=

geisterei der Leidenschaft, welche die allgemeine, wenn auch sehr vielgestaltige Krankheit der gährenden Zeit war.

Doch thut man Heinse schreiendes Unrecht, wenn man ihn nicht zugleich als Kunstschriftsteller betrachtet. Als solcher ist er einer der Feinsinnigsten und Bedeutendsten unter allen seinen Zeitgenossen. In der bildenden Kunst sowohl wie in der Musik.

Zur bildenden Kunst hatte sich Heinse zuerst in Düsseldorf gewendet, im Anschauen und Bewundern der Schätze der herrlichen Düsseldorfer Galerie, welche jetzt einen sehr wesentlichen Bestandtheil der Pinakothek zu München bilden. Schon 1775 sprach er in einem Briefe an Klamer Schmidt den Vorsatz aus, ganz in der Welt der Kunst zu leben und weben und ein Werk zu schreiben, das ihm ein unvergängliches Denkmal sei; dereinst Vorsteher einer öffentlichen Kunstsammlung zu werden, bezeichnet er in einem Brief an Gleim vom 30. Dezember 1777 als erstrebenswerthesten Beruf. Was in Düsseldorf glücklich emporgeblüht war, fand unter den großen Eindrücken Italiens seine Reife und lebendige Ausgestaltung. Heinse's im Merkur 1776 veröffentlichte Briefe über die hervorragendsten Bilder der Düsseldorfer Galerie, besonders seine unvergleichliche Charakteristik von Rubens, seine Briefe aus Italien an Jacobi, und die eingehenden feinnervigen Schilderungen und Beurtheilungen der in Italien befindlichen großen Meisterwerke alter und neuer Kunst im Ardinghello gehören durch die Tiefe ihrer künstlerischen Einsicht und durch die seltene Gabe, das Eigenartige bildender Kunst mit offenem greifendem Auge zu fühlen und es in anschaulich sinnlichen Worten auch der Phantasie des Lesers greifbar vor Augen zu stellen, zu dem Herrlichsten und Empfundensten aller Kunstliteratur. Mit vollem Recht zählte auch Heinse selbst diese Dinge zum Besten, was von ihm gedruckt sei; und jeder Kundige wird ihm völlig beipflichten, wenn er bei dieser Gelegenheit ärgerlich ausruft, gewöhnlich lese man so etwas wie jedes andere Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium habe vorangehen müssen, ehe es da sein konnte, und wie wenig Gründliches und Zweckmäßiges von Alten und Neuen, selbst von Vergötterten,

über die Kunst gesagt worden. Und mit dieser ächt künstlerischen Sinnenfrische verband Heinse eine ästhetische Durchbildung, die ihn leicht und sicher über die Einseitigkeit und Befangenheit der herrschenden Kunstansichten hinüberhob. Winckelmann und Lessing hatten in weitwirkenden wissenschaftlichen Werken, Rafael Mengs und seine Schüler und Nachahmer hatten in achtungswerther künstlerischer Thätigkeit die unbedingte Alleingiltigkeit der Antike und des antikisirenden Stils gepredigt. Gleichzeitig als Herder und Goethe in den Blättern für deutsche Art und Kunst und in ihren ersten auf bildende Kunst bezüglichen Schriften gegen diese engherzige Anschauungsweise auftraten, kämpfte auch Heinse denselben Kampf; aber von ihnen unabhängig und viel eingehender und gegen allen Widerstand fester, da er sie in Sachen der bildenden Kunst an Feinheit des Blicks und Weite kunstgeschichtlicher Kenntniß hoch überragte. Bereits in seinen Düsseldorfer Briefen pflanzte er mit vollster Entschiedenheit gegen ein solch vermeintlich allbindendes und starr unwandelbares Schönheitsideal das Banner der aus dem tiefsten Herzen quellenden, lebendigen und darum nach der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschiedenartigen, individuell volksthümlichen Kunst auf. „Die Kunst kann sich nur nach dem Volke richten, unter welchem sie lebt.“ Besonders ein ausführlicher theoretischer, an Gleim gerichteter Brief vom August 1776 spricht diese Einsicht aus. Vorzüglich durch Rubens war ihm diese Anschauung entstanden. „Meister, die sich an italienische Gestalt gewöhnt haben, können nicht begreifen, wie Rubens den tiefen Eindruck in Aller Herzen zu seiner Zeit gemacht habe und noch bei Menschen macht, denen sie warmes inniges Gefühl der Schönheit der Kunst nicht absprechen können, da er nicht ein einziges Mädchen gemalt, das nur mit einer hübschen römischen Dirne in einen Wettstreit der Schönheit sich einzulassen im Stande sei. Lieben Leute, Wasser thut's freilich nicht! Rubens hat, zum Beispiel nur, in seine besten Stücke meistens eine seiner Frauen zu einer der weiblichen Hauptfiguren genommen, und an diesen kannte er jeden Ausdruck det Freude und des Schmerzes, der Wehmuth und des Entzückens; eine Donna von Venedig war ihm nie so zum

Gefühl geworden, noch weniger Lais und Phryne, die er nie mit Augen gesehen. Und wer will außerdem verlangen, daß er an die Generalstaaten holländisch mit griechischen Lettern hätte schreiben sollen? Winckelmann vielleicht in seiner Schwärmerei; aber gewiß nicht, wenn er sonst bei guter Laune gewesen. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt hat, suche dessen Herz zu erschüttern und mit Wollust und mit Entzücken zu schwellen, suche dessen Lust und Wohl zu verstärken und zu veredeln, und helfe ihm weinen, wenn es weinet! Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigenthümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke; und wenn ächter milder Rüdesheimer nicht so reizend, so öl=, mark= und feuersüß ist, wie der seltene Klazomener, so ist er doch wahrlich auch nicht zum Fenster hinauszuschütten.“ Ja, Heinse griff das Uebel sogleich in der Wurzel an, indem er vor Allem die damals allgemein übliche und leider noch heute nicht ganz aus unseren Kunstschulen verdrängte Art der Künstlererziehung, oder, um seinen eigenen Ausdruck beizubehalten, die verkehrte Art, wie junge Menschen, die Maler werden wollen, zugeritten werden, von Grund aus verwarf. Was wolle das ausschließliche voreilige sinnlose Abzeichnen der Antiken, deren schöne Formen der Schüler doch nicht verstehen und noch weniger sich zu eigen machen könne, bevor er nicht schon etwas Gleiches in der Natur empfunden! Habe doch selbst der erfinderische Poussin in manchen seiner berühmtesten Werke nur die vornehmsten Antiken geistlos zusammengestellt, und wie wenige seien doch Künstler wie Poussin, wie verschlechterten und verhäßlichten die Meisten noch dazu diese von außen entlehnten Marionetten! Die Kunst dürfte nichts Unlebendiges und Zusammengeflicktes sein; alle Schönheit müsse aus Art und Charakter entspringen, wie der Baum frei und natürlich aus dem Keime wachse! Wer weiß nicht, daß Dies genau die Gründe sind, mit welchen wenige Jahre nachher die Begründer des sogenannten Wiederauflebens der neuen deutschen Kunst gegen die Akademien und gegen den akademischen Eklekticismus der Mengs und David zu Felde zogen? Und noch weiter werden diese Betrachtungen in den

Reisebriefen aus Italien und im Ardinghello ausgeführt. Und ferner hatten Winckelmann und Lessing auf Grund ihrer ausschließlich antikisirenden Anschauungsweise das Wesen der modernen Landschaftsmalerei verkannt und verachtet, sowie sie die Malerei überhaupt immer nur nach dem Maßstab der weit engeren Gesetze und Bedingungen der Plastik beurtheilten. Heinse, der selbst das wärmste Naturgefühl hatte und ein vollendeter Meister landschaftlicher Schilderungen war, hat mehrfach die Gelegenheit ergriffen, die Berechtigung und Ebenbürtigkeit der Landschaftsmalerei auf's wärmste zu vertheidigen; und seine klassischen Beschreibungen der Meisterwerke Tizian's, Rafael's und Ruben's beweisen in jeder Zeile, wie fein und ausgebildet bei dem liebevollsten Verständniß plastischer Schönheit doch grade sein Sinn für das eigenartig Malerische war. Und ist es der Grundmangel der Winckelmann-Lessing'schen Kunstlehre, daß sie immer nur von der Hoheit der Darstellungsgegenstände und der Ausschließlichkeit der idealen Formen, nie aber von dem geistigen Urgrund alles künstlerischen Schaffens, von dem in seinem Werke sich bethätigenden Innern des Künstlers spricht, so durchschneidet es den tiefsten Nerv dieser Kunstlehre, wenn Ardinghello (Bd. 2, S. 81) sagt: „Das Hauptvergnügen an einem Kunstwerk für einen weisen Beobachter macht immer am Ende das Herz und der Geist des Künstlers selbst, und nicht die vorgestellten Sachen;" ein Wort, das auch heut noch unseren Künstlern und Aesthetikern nicht oft genug wiederholt werden kann.

Die Lust und Freude an der Musik war Heinse von Kindheit an in's Herz gewachsen; sein Vater war Organist, musikalische Bildung ging durch seine ganze Familie. Es ist eine tief ergreifende Scene, wenn wir in einem seiner Briefe sehen, wie Heinse als dreiundzwanzigjähriger Jüngling von einer Reise zurückgekehrt, mit den Bauern, deren Hab und Gut soeben durch eine furchtbare Feuersbrunst vernichtet war, an den Feierabenden Geige und Flöte spielte, um ihnen über Trübsal und Hunger hinüberzuhelfen. Er war ein ausgezeichneter Klavierspieler; eine Zeitlang dachte er sogar an eigene Opernkompositionen. Die musikalischen Urtheile, welche Heinse in

seinen Briefen und besonders in seinem musikalischen Roman Hildegard von Hohenthal ausspricht, sind zwar nicht frei von manchen Nachgiebigkeiten gegen die späteren Italiener, über welche wir jetzt strenger zu urtheilen gewohnt sind: gleichwohl hat Heinse auch in der Musik einen durchaus reformatorischen Zug. Heinse ist einer der Ersten in Deutschland gewesen, welche wieder auf den alten ernsten italienischen Kirchenstil zurückgingen; seine eingehenden Besprechungen Palestrina's, Allegri's, Leo's und Pergolese's sind Meisterstücke feiner und sittlich ernster Charakteristik. Und ebenso ist Heinse einer der Ersten gewesen, welche die großartige geschichtliche Bedeutung Gluck's erkannten, und die Revolution, welche dieser in der Oper herbeiführte, als mustergiltige That priesen: was in Hildegard von Hohenthal über Armida, Orpheus und Eurydice, Alceste, Iphigenia in Aulis und Iphigenia in Tauris ausführlich verhandelt und erwogen wird, verdient auch heut noch, obgleich grade über Gluck eine sehr reichhaltige Literatur vorliegt, gelesen und beachtet zu werden. Nur selten ereignet es sich, daß ein so feiner Sinn für bildende Kunst und ein so tiefes musikalisches Verständniß miteinander verbunden sind.

Mit der Betrachtung Ardinghello's und Hildegard's von Hohenthal ist die Betrachtung Heinse's abgeschlossen.

Anastasia, ein Roman, welcher 1803 erschien, ist nichts als eine geistvolle Anweisung zum Schachspiel in romanhafter Einkleidung. Der Roman „Fiormona“ und die „Musikalischen Dialogen“ sind untergeschoben.

Heinse konnte nach seiner Rückkehr aus Italien sich in Deutschland nicht mehr recht einleben. „Mich reut es, so viel mir Haare auf dem Kopfe stehen, daß ich Rom verließ“, schrieb er am 15. März 1785 an Gleim. Und in einem anderen Briefe vom 30. Januar 1784 sagt er: „Ich bringe meine Zeit hin mit den großen Werken von Jomelli, Gluck, Trajetta und Majo am Klavier und im Lesen der hohen Griechen, die mich allein für Rom, Neapel, Florenz, Venedig und Genua schadlos halten, und spiele Schach und Billard mit unserm theuren Fritz Jacobi, solange bis das Schicksal anders will.“

Von 1783—1786 lebte Heinse wiederum in Düsseldorf, wo er den Ardinghello schrieb. Im Jahr 1786 wurde er durch Jacobi's und Johannes von Müller's Vermittlung Vorleser und Bibliothekar Karl Friedrichs von Erthal, des lebensfrohen Kurfürsten von Mainz. Unter dessen Nachfolger, dem Coadjutor von Dalberg, der ihn mit unausgesetzter Gunst und Freundschaft beehrte, siedelte er 1795, nach Vollendung der „Hildegard“, als Bibliothekar nach Aschaffenburg über.

An den großen Bewegungen, welche die französische Revolution über die Rheinlande brachte, nahm Heinse nicht theil. Er spottet über Georg Forster, daß er sich von den Stürmen der Revolution habe verschlingen lassen. Die Zeit der Mainzer „Freiheitsfarce“ brachte er bei Jacobi in Aachen und Düsseldorf zu. Doch blieb sein Inneres nicht unberührt von diesen großen Erschütterungen. Die hinterlassenen Papiere Heinse's, im Besitz der Familie Sömmerring in Frankfurt am Main befindlich, bezeugen, daß die herben Schläge der Wirklichkeit sein politisches Denken zu einer Reife führten, die bei dem Dichter des Ardinghello wahrhaft überraschend ist. Sein Streben war, wie er sich ausdrückt, Rousseau durch Aristoteles zu vertiefen.

Den Bewegungen der Literatur vermochte er nicht mehr zu folgen. In den hinterlassenen Papieren sind Angriffe auf Goethe und Schiller, die nicht frei sind von neidischer Verbitterung.

Seit seinem Aufenthalt in Mainz verband ihn die hingebendste Freundschaft mit Sömmerring, dem berühmten Anatomen. Es ist eine Männerfreundschaft von seltener Herzlichkeit. Eben war er mit dem Abschluß „Vermischter Schriften“ beschäftigt, welche Abhandlungen über Aristoteles und über Geschichte der Musik bringen sollten, als ihn im März 1803 plötzlich ein Schlaganfall traf. Am 22. Juni desselben Jahres starb er. Auf dem Agathenkirchhof zu Aschaffenburg ist er begraben.

In einer seltsamen Testamentsbestimmung vermachte er seinen Schädel seinem Freund Sömmerring. Dieser Schädel ist jetzt im Senckenberg'schen Institut zu Frankfurt.

Heinse's Tod ging unbeachtet vorüber. Das Geschlecht, welches jetzt lebte, war den Wirren der Sturm- und Drangperiode entwachsen. Es ist das Schicksal unfertiger Naturen, vorzeitig vergessen zu werden. Heinse verdient dies Schicksal nicht. Er ist ein so reichbegabter und vielseitiger Geist, daß es sich wahrlich lohnt, in ihm die Spreu und den Weizen zu sondern.

Siebentes Kapitel.

Die Gefühlsphilosophen und die pietistischen Schwärmer.

Wenn Goethe Diejenigen aufzählte, welche am tiefsten auf sein Jugendleben einwirkten, nannte er jederzeit mit liebevollster Verehrung Hamann. Und unter all seinen Jugendfreunden standen seinem Herzen am nächsten Jung-Stilling, Lavater und Fritz Jacobi. Auch Herder fühlte sich von diesen Geistern auf's mächtigste angezogen. Es war ein bitterer Schmerz für Goethe und Herder, als sie in der Mitte der achtziger Jahre, nachdem sie aus ihren ersten ringenden Jugendwirren sich zu fester männlicher Klarheit herausgearbeitet hatten, erleben mußten, daß ihre Wege von den Wegen der alten Freunde fortan durch eine unüberbrückbare Kluft geschieden sei.

Es ist die religiöse Seite der Sturm- und Drangperiode, die uns hier bedeutsam entgegentritt.

Die Freunde fühlten sich innig eins in ihrem gemeinsamen Gegensatz gegen die Enge und Kahlheit des herrschenden Rationalismus. Und sie wurden Gegner, als sich im Lauf der Zeit immer schärfer herausstellte, wie durchaus verschiedenartig, ja wie einander auf's schroffste entgegengesetzt die Ziele waren, die sie von diesem gemeinsamen Ausgangspunkt aus erstrebten.

Je mehr die Aufklärungsbildung unter den Händen der Nicolaiten sich vereinseitigte und verflachte, um so weniger konnte die tiefe Gefühlserregung, welche der Ursprung und das Wesen der Sturm- und Drangperiode war, in ihr Befriedigung finden. Es war derselbe Kampf, welchen drüben in Frankreich Rousseau gegen Voltaire und die Encyklopädisten kämpfte. „Man will sich", wie die Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1772. S. 658) einmal sagen, „nicht wegraisonniren lassen, was Gefühl geworden ist und Gefühl bleiben wird und muß." Dies ist die geschichtliche Bedeutung und Berechtigung dieser Bewegungen. Aber während die Größten und Besten, während Goethe und Herder in ernsten und schweren Bildungsmühen nicht ruhten und rasteten, bis sie die ununterdrückbaren Forderungen des Herzens und die nicht minder ununterdrückbaren Forderungen der denkenden Vernunft in reiner und freier Bildung zu klarem und harmonischem Gleichgewicht geläutert und versöhnt hatten, blieben die Meisten in der Halbheit stecken und wußten nur die eine Einseitigkeit an die Stelle der anderen zu setzen. Eitle und weichliche Gefühlsschwelgerei, das liebe Ich mit allen Schrullen und Kränklichkeiten; dumpfe Confusion mit dem hochmüthigen Anspruch ganz besonderen Tiefsinns, oft sogar ganz besonderer göttlicher Erleuchtung.

Als Kant seine befreiende Philosophie schuf, als die klassische Zeit der deutschen Dichtung erblühte, erhob sich eine neue pietistische Literatur, nicht schlicht und einfältig, sondern die Bildung mit den Mitteln der Bildung bekämpfend.

Zwei Richtungen sind in dieser Literatur zu unterscheiden. Die Einen haben die Bedürfnisse und die Gewöhnungen des denkenden Geistes; sie flüchten nur darum aus dem Denken in die Regionen des Gefühlslebens, weil sie die Nothwendigkeit der Ergänzung und Erfüllung des Denkens durch die Kundgebungen des Herzens aus den natürlichen Schranken des Denkens selbst erweisen zu können meinen. Wir nennen die Träger und Vertreter dieser Richtung Gefühlsphilosophen. Die Anderen kennen das Bedürfniß des denkenden Geistes überhaupt nicht, sie stützen sich auf das göttliche Gnaden-

geschenk der christlichen Offenbarung und fühlen sich dieses göttlichen Gnadengeschenkes noch unmittelbarer und inniger theilhaftig als andere gewöhnliche Menschenkinder. Wir nennen die Träger und Vertreter dieser Richtung die pietistischen Schwärmer.

An der Spitze der ersten Richtung stehen Hamann und Jacobi, an der Spitze der zweiten Richtung stehen Lavater und Jung-Stilling.

1. Die Gefühlsphilosophen.

Hamann.

Hamann war der Erste, welcher es wagte, die deutsche Aufklärungsbildung zur Umkehr zu rufen.

Johann Georg Hamann, am 27. August 1730 zu Königsberg geboren, wurzelte ganz und gar in jenen pietistischen Einwirkungen, welche, wie auch die Lebensbeschreibungen Kant's und Hippel's bezeugen, damals alle Kreise Königsbergs durchdrangen. In einem wüsten und zerfahrenen Jugendleben hatte er eine Zeitlang diese Stimmungen in sich abgestumpft, dann aber war er reuig und zerknirscht nur um so inbrünstiger wieder zu ihnen zurückgekehrt.

Es ist schwer, sich durch die Schriften Hamann's hindurchzuwinden. Wie er im Leben durch das hochmüthige Bewußtsein seiner frommen Gläubigkeit sich von den einfachsten menschlichen Pflichten entbunden meinte, oft der nichtswürdigsten Verlumptheit anheimfiel und immer nur der Sophist seiner ungezügelten Leidenschaftlichkeit blieb, so hat er es auch niemals vermocht, sein Denken zu einheitlicher und folgerichtiger Klarheit herauszubilden. Er bewegt sich immer nur in dämmernden Empfindungen, in geistreichen und tiefsinnigen, aber durchaus unentwickelten dunklen Ahnungen. „Wahrheiten, Grundsätzen, Systemen“, schreibt Hamann selbst einmal (Ausgabe von Roth; Bd. 1, S. 497), „bin ich nicht gewachsen“; „Brocken,

Fragmente, Grillen, Einfälle." Und zu diesem Abgerissenen und Springenden des Inhalts tritt das Krause und Fratzenhafte der Darstellungsform, welche sich dergestalt in die zufälligsten und willkürlichsten Wendungen, Anspielungen und Räthselsprüche verliert, daß sogar Hamann selbst seinen Stil einen „verfluchten Wurststil" nennt und sich selbst außer Stand erklärt, seine früheren Schriften zu verstehen. Der Mangel an zwingender Logik versteckt sich hinter die Laune humoristischen Spiels und hinter den Anspruch pythischer Sehergabe.

Goethe hat Recht, wenn er im zwölften Buch von Wahrheit und Dichtung sagt: „Das Princip, auf welches die sämmtlichen Aeußerungen Hamann's sich zurückführen lassen, ist dieses: Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich." Lediglich aus diesem Grundprincip ist es erklärlich, daß Hamann den Jünglingen der Sturm- und Drangperiode als ein fortschreitender und befreiender Geist erscheinen konnte. Nur hätte Goethe hinzusetzen sollen, daß sich Hamann das Dringen auf das unverbrüchliche Zusammenwirken aller menschlichen Seelenkräfte und auf die Nothwendigkeit der Erlösung des von der Aufklärungsbildung verkümmerten und unterdrückten Phantasie- und Gemüthslebens, nur als Erweckung tieferen religiösen Lebens, nur als engeren Anschluß an die Lehren und Geheimnisse der christlichen Offenbarung zu denken wußte.

Hamann's Denken und Empfinden ist fast ausschließlich verneinend. Es ist das pietistische Poltern gegen die aus der Obmacht des Bibelglaubens herausgetretene Freiheit und Selbständigkeit der Wissenschaft und deren vermeintliche Anmaßung.

So genau Hamann nicht blos die deutschen, sondern auch die englischen und französischen Aufklärungsphilosophen kannte und so unablässig er sich mit ihnen sein ganzes Leben hindurch beschäftigte, so hatte doch einzig Hume wegen seines Zweifels an der Richtigkeit und bindenden Kraft der menschlichen Schlußfolgerungen Gnade vor seinen Augen gefunden. Die Aufklärungsphilosophen sind ihm nur „Lügen-, Schau- und Maulpropheten", nur „Samariter, Philister

und toller Pöbel von Sichem"; selbst gegen Mendelssohn und Kant, mit welchen er freundschaftlich verkehrte, schrieb er heftige Streitschriften. Gegenüber dem Denken wollte er das Glauben und Empfinden, gegenüber der Wissenschaft und Philosophie die Innigkeit und Selbstgewißheit des offenbarungsgläubigen Gemüths und des religiösen Gefühls gewahrt wissen. „Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang und seine evangelische Liebe der Weisheit Ende." Besonders in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" (1759) und in den „Wolken" (1761), einem „Nachspiel" zu jenen, hat Hamann seinen Haß gegen die denkende Wissenschaft niedergelegt. Pflegten die Aufklärungsphilosophen in Sokrates das große Vorbild eines ächten Weisen zu erblicken, der die Philosophie vom Himmel auf die Erde und das müßige Schulgeschwätz der Metaphysik zur lebendigen Wirksamkeit volksthümlicher Sittenlehre geläutert und emporgehoben habe, so hielt sich Hamann seinerseits nur an den sogenannten Genius des Sokrates, an dessen Stimme, wie Hamann in den Sokratischen Denkwürdigkeiten (Schriften herausg. von Fr. Roth, Bd. 2, S. 38) sagt, Sokrates glaubte, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte und an dessen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Aegypter und Griechen. Wir belauschen die innersten Absichten Hamann's, wenn wir kurz darauf lesen: „Sokrates lockte seine Mitbürger aus den Labyrinthen ihrer gelehrten Sophisten zu einer Wahrheit, die im Verborgenen liegt, zu einer heimlichen Weisheit, und von den Götzenaltären ihrer andächtigen und staatsklugen Priester zum Dienst eines unbekannten Gottes". Und noch bestimmter und ausführlicher sagt der Schluß der „Wolken" (Bd. 2, S. 100): „Das Salz der Gelehrsamkeit ist ein gut Ding; wo aber das Salz dumm wird, womit wird man würzen? . . . Die Vernunft ist heilig, recht und gut; durch sie kommt aber nichts als Erkenntniß der überaus sündigen Unwissenheit, die, wenn sie epidemisch wird, in die Rechte der Weltweisheit tritt, wie einer ihrer eigenen Propheten gesagt hat: Les sages d'une nation sont fous de la folie commune. Niemand betrüge sich also selbst; welcher sich unter Euch dünkt, weise zu sein, der werde ein Narr in dieser Welt, daß

er möge weise sein. 1. Kor. 3, 18. Das Amt der Philosophie ist der leibhafte Moses, ein Orbil zum Glauben; aber bis auf den heutigen Tag, in allen Schulen, wo gelesen wird, hängt die Decke vor dem Herzen der Lehrer und Zuhörer, welche in Christo aufhört. Dieses wahrhaftige Licht sehen wir nicht im Lichte des Mutterwitzes, nicht im Lichte des Schulwitzes. Der Herr ist der Geist. Wo aber des Herrn Geist ist, da ist Freiheit. Dann sehen wir Alle mit aufgedecktem Angesichte des Herrn Klarheit wie im Spiegel, und werden verwandelt in dasselbige Bild von Klarheit zu Klarheit als vom Herrn des Geistes. 2. Kor. 3, 17. 18."

Die „Biblischen Betrachtungen eines Christen" sagen (Bd. 1, S. 54): „Gott hat sich geoffenbart dem Menschen in ... der Natur und in seinem Wort. . . . Beide Offenbarungen erklären, unterstützen sich einander und können sich nicht widersprechen, so sehr es auch die Auslegungen thun können, die unsere Vernunft darüber macht. Es ist vielmehr der größte Widerspruch und Mißbrauch derselben, wenn sie selbst offenbaren will. Ein Philosoph, welcher der Vernunft zu gefallen das göttliche Wort aus den Augen setzt, ist in dem Fall der Juden, die desto hartnäckiger das neue Testament verwerfen, je fester sie an dem alten zu hangen scheinen." Die Naturwissenschaft darf nach Hamann (Bd. 1, S. 139) kein anderes Ziel haben als im Reich der Natur den Gott der heiligen Schrift aufzudecken; und ebenso hat die Geschichtschreibung nur zu zeigen, daß alle Begebenheiten der weltlichen Geschichte nur Schattenbilder geheimer Handlungen und entdeckter Wunder sind. Natur und Geschichte sind (Bd. 2, S. 19) ein versiegeltes Buch, ein verdecktes Zeugniß, ein Räthsel, das sich nicht auflösen läßt, ohne mit einem anderen Kalbe als unserer Vernunft zu pflügen.

Allerdings ist in Hamann auch ein Stück aufbauender Wissenschaftlichkeit. Zwei eng miteinander verbundene Fragen, die Frage nach dem Ursprung der Sprache und die Frage nach dem Ursprung der Poesie, waren, wie sich Hamann in seiner geschmacklos barocken Ausdrucksweise ausdrückte, der Knochen, an welchem er sich zu Tode nagte, das Ei, worüber er brütete. In diesen naturwüchsigen Ur=

anfängen menschlicher Geistesthätigkeit war jenes feste Zusammen aller menschlichen Seelenvermögen, jenes lebendige Ineinander von Denkkraft und phantasievollem Gemüthswalten, in welchem Hamann den Grund und das Ziel aller Bildung erblickte. Allein auch hier zeigte sich nicht nur die Unfähigkeit Hamann's, aus geistvollen Ahnungen und Gedankenblitzen zu wirklich wissenschaftlicher Ausgestaltung vorzuschreiten, sondern auch die Schranke, die ihm überall seine pietistische Denkweise setzte.

Ueber das Wesen der Sprache handeln die ersten Abhandlungen der „Kreuzzüge des Philologen" (1762); das Wesen der Sprache ist das Geschoß, das er in seiner „Metakritik über den Purismum der Vernunft", die erst 1800 von Rink herausgegeben wurde, gegen Kant richtet; auf das Verhältniß von „Sprache, Tradition und Erfahrung" kommt gern und oft sein ausgebreiteter Briefwechsel zurück. Aber wir erfahren wenig mehr, als daß die Sprache die Wurzel und Einheit der sinnlichen Empfindung und Anschauung und des in allgemeinen Begriffen sich bewegenden Denkens sei, das Organon und das Kriterion aller Erkenntniß, die gemeinsame Mutter der Vernunft und Offenbarung. Hamann gesteht selbst, daß es in dieser Tiefe noch finster für ihn sei, daß er noch immer auf einen apokalyptischen Engel mit einem Schlüssel zu diesem Abgrunde warte. Das Höchste, was man sagen kann, ist, daß Herder hier den ersten Anstoß zu seinen Untersuchungen über die Sprache erhielt, obgleich die Grundidee Herder's, die Sprache als menschliche Naturnothwendigkeit, nicht als unmittelbare göttliche Eingebung zu betrachten, zu der Grundidee Hamann's im ausgesprochensten Gegensatz steht.

Tiefer und inniger waren Mitgefühl und Verständniß Hamann's für die Schöpfungsgeheimnisse der Dichtung. Die im December 1761 geschriebene Abhandlung „Aesthetica in nuce, eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa" beginnt sogleich (Bd. 2, S. 258) mit dem tiefgreifenden Satz: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter ist als der Ackerbau, Malerei älter als Schrift, Gesang älter als Declamation, Gleichnisse älter als Schlüsse, Tausch älter als Handel" ... „Sinne und Leiden=

schaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit.“ Schärfer als irgendein anderer seiner nächsten Zeitgenossen, selbst Lessing nicht ausgenommen, erkannte daher Hamann, daß alle Poesie, welche, statt im Urgrund der menschlichen Empfindung, nur in der bewußten Reflexion ihre Quelle und Wurzel habe, nicht die ächte und rechte Poesie ist. „Wagt Euch nicht,“ ruft er in jener Abhandlung den Philosophen zu, „in die Metaphysik der schönen Künste, ohne in den Orgien der Leidenschaften und in den eleusinischen Geheimnissen der Sinne vollendet zu sein. . . . Die Natur wirkt durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag Der empfinden. . . . Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt. . . . Baco beschuldigt Euch, daß Ihr die Natur durch Eure Abstractionen schindet. . . . O eine rechte Muse wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen zu läutern, durch welche unsere Begriffe von den Dingen ebensosehr verstümmelt werden als der Name des Schöpfers unterdrückt und gelästert wird. . . . Wenn die Leidenschaften Glieder der Unehre sind, hören sie deswegen auf, Waffen der Mannheit zu sein. . . . Leidenschaft allein giebt den Abstractionen und Hypothesen Hände, Füße, Flügel; Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge. Wo sind schnellere Schlüsse? Wo wird der rollende Donner der Beredtsamkeit erzeugt, und sein Geselle, der einsilbige Blitz?“ Von Chr. L. von Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei, welche ganz nach der herrschenden Weise der Zeit immer nur von der Schönheit der Form, nie aber von der unerläßlichen Tiefe und Ursprünglichkeit der Erfindung sprachen, meinte daher Hamann in der kleinen Schrift „Leser und Kunstrichter“, welche gegen Hagedorn geschrieben ist (Bd. 2, S. 402), daß sie nur „unendliche Wiederholungen erschöpfter Betrachtungen“ über die „Toilette und Etikette der schönen Künste“ seien, daß aber, „wer den schönen Künsten Willkür und Phantasie entziehen wolle, ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nachstelle und keine andere Sprache der Leidenschaften als die Sprache der Heuchler verstehe“. An Diderot's Abhandlung

über das Drama dagegen, obgleich sie ihm nicht völlig genügte, rühmte er, daß Diderot nicht blos die Regeln als ein guter Schulmeister verstehe und mittheile, sondern auch wie ein halber Mystiker sage, daß Dasjenige, was uns führen und erleuchten müsse, nicht Regeln seien, sondern „ein Etwas, das weit unmittelbarer, weit inniger, weit dunkler und weit gewisser sei". Dies war diejenige Seite Hamann's, welche vornehmlich auf die Dichter der Sturm- und Drangperiode wirkte. Und doch ist auch hier wieder Alles wirr und verschwimmend. Hamann hat kein Verständniß für die Tragweite dieser Ideen. Man irrt, wenn man gewöhnlich schon Hamann jenen regen Aufblick auf das Wesen der naiven Volkspoesie zuschreibt, welcher für den Umschwung unserer eigenen deutschen Dichtung so erfolgreich geworden ist. Bei Hamann ist das Heraustreten aus der Kälte und Kahlheit der Reflexionspoesie, der Ruf nach Naturlebendigkeit und Wärme der Empfindung, vielmehr nur ein Kampf gegen die ausschließliche Nachahmung der Griechen und Römer zu Gunsten der biblisch morgenländischen, der christlich religiösen Dichtung, die seinen pietistischen Neigungen und Gesinnungen innig wahlverwandt war und die ja um dieselbe Zeit auch in Klopstock die emsigste Pflege fand. Wie Hamann in einem Briefe vom 5. Mai 1761 sagt, daß „um das Urkundliche der Natur zu treffen, Griechen und Römer nur durchlöcherte Brunnen seien", so sagt er auch in den Philologischen Kreuzzügen (Bd. 2, S. 288): „Grade als wenn unser Lernen ein bloßes Erinnern wäre, weist man uns immer auf die Denkmale der Alten, den Geist durch das Gedächtniß zu bilden; warum bleibt man aber bei den durchlöcherten Brunnen der Griechen stehen und verläßt die lebendigsten Quellen des Alterthums? Wir wissen vielleicht selbst nicht recht, was wir in den Griechen und Römern bis zur Abgötterei bewundern. Das Heil kommt von den Juden.... Natur und Schrift sind die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmenden Geistes.... Wodurch aber sollen wir die ausgestorbene Sprache der Natur von den Todten wieder auferwecken? Durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern und durch die Wiederherstellung ihrer Magie....

Wodurch sollen wir den erbitterten Geist der Schrift versöhnen. . . . Weder die dogmatische Gründlichkeit pharisäischer Orthodoxen noch die dichterische Ueppigkeit sadducäischer Freigeister wird die Sendung des Geistes erneuern, der die heiligen Menschen Gottes trieb, zu reden und zu schreiben. Jener Schooßjünger des Eingeborenen, der in des Vaters Schooß ist, hat es uns verkündigt, daß der Geist der Weissagung im Zeugniß des Einigen Namens lebe, durch den wir allein selig werden und die Verheißung dieses und des zukünftigen Lebens erwerben können.“ Hamann schließt (S. 308) mit den Worten: „Laßt uns jetzt die Hauptsumme dieser neusten Aesthetik, welche die älteste ist, hören: Fürchtet Gott und gebt ihm die Ehre, denn die Zeit seines Gerichts ist kommen, und betet an den, der gemacht hat Himmel und Erden und Meer und die Wasserbrunnen.“

Es ist gewiß, daß Hamann seinem Freund und Schüler Herder manche fruchtbare Anregung zugebracht hat. Aber eben nur Anregung, nur unfertige Gedankenkeime, nur ahnende Stimmungen. Es steht daher Hamann schlecht an, wenn er in einem Briefe vom 24. October 1774 zu sagen wagt: „Durch Herder's Fleiß scheinen sich einige meiner Saamenkörner in Blumen und Blüthen verwandelt zu haben; ich hätte aber lieber reife Früchte.“

Hamann starb am 21. August 1788 in Münster, wo er seit Kurzem dem Kreise der Fürstin Gallitzin sich angeschlossen hatte. Seine Werke wurden erst lange nach seinem Tode gesammelt; 1821—1825 von Friedrich Roth, sorgfältiger 1842 f. von Wiener. Um diese Zeit kam die geistige Strömung Hamann's Gedankenrichtung wieder mehr entgegen als einige Jahrzehnte zuvor im Zeitalter Goethe's und Schiller's.

Jacobi.

Auch Jacobi wurzelt wie Hamann ganz und gar in der Hervorhebung und Vertheidigung der unverbrüchlichen Gefühlsrechte. Beide stehen daher eine Zeitlang zu einander in regster persönlicher Beziehung. Nichtsdestoweniger sind sie von Grund aus verschieden; in

der Art ihrer Persönlichkeit sowohl wie in der Art und in den Zielen ihrer Bildung. Hamann sittlich verkommen, plebejisch bis zum Cynismus; Jacobi rein, feinfühlig, geistig vornehm. Hamann voll grüblerischen Tiefsinns, aber dunkel und formlos, alle tiefsten Fragen zwar berührend, aber mit seinem pietistischen Bibelglauben sie plump durchhauend; Jacobi ohne eigene Schöpferkraft, aber klar und von hinreißender Beredtsamkeit, in der Aufwerfung und Beantwortung der Grundfragen des menschlichen Daseins frei forschender Denker.

Friedrich Heinrich Jacobi war am 25. Januar 1743 zu Düsseldorf geboren, der Sohn eines vermögenden Fabrikherrn. Obgleich ursprünglich Kaufmann, trat er 1772 in den Staatsdienst und lebte seitdem auf seinem reizenden Landsitz in Pempelfort. Von der französischen Revolution aus Pempelfort vertrieben, brachte er fast zehn Jahre in Holstein zu, in der nächsten Beziehung zu Claudius und zu Friedrich Leopold Stolberg. Im Frühjahr 1805 folgte er einem Ruf als Mitglied der Akademie der Wissenschaft zu München; seit 1807 war er deren Präsident. Er starb am 10. März 1819.

In pietistischer Umgebung aufgewachsen, hatte Jacobi schon früh Hang zu Schwärmerei und Mystik. Aber für seine ganze Denkweise wurde entscheidend, daß er im Alter von sechzehn Jahren in ein Handlungshaus zu Genf trat und in Genf seine schönsten und strebsamsten Jünglingsjahre verlebte. Er stand unter denselben Eindrücken und Stimmungen, aus denen Rousseau hervorgegangen. Bonnet, der Naturforscher, dessen Naturbetrachtung auf durchaus materialistischer Grundlage ruhte, der aber gleichwohl nicht nur der unbedingteste Vertheidiger der biblischen Offenbarung, sondern sogar das Haupt und der Führer der Genfer Frommen war, gewann auf ihn den bedeutendsten Einfluß; in seinem Buch über Spinoza und in einem Brief an Elise Reimarus vom 15. August 1781 sagt Jacobi, daß er Bonnets Schriften fast auswendig gewußt. Freunde Rousseau's waren sein Umgang. Und dazu vor Allem die Einwirkung Rousseau's selbst! Ueberall spricht Jacobi von Rousseau mit tiefster Verehrung. In einem Briefe an Wieland vom 8. Juni 1777 nennt er Rousseau das größte Genie, das je in französischer

Sprache geschrieben. Nachdem die Confessionen erschienen waren, fühlte er sich zwar, wie er an Elise Reimarus am 5. December 1782 schrieb, Rousseau's Persönlichkeit entfremdet, nicht aber dem Kern seines Denkens und Empfindens.

Sein ganzes Leben hindurch ist Jacobi nicht aus dem Bann dieser Jugendeindrücke herausgetreten. Die Romane, welche Jacobi's Namen zuerst berühmt gemacht haben, Allwill und Woldemar, wurzeln wesentlich in jener Rousseau'schen Gefühlssophistik und Schönseligkeit, die ein so hervorstechender Zug der deutschen Sturm- und Drangperiode war. Und noch enger an Rousseau schließen sich die späteren Schriften Jacobi's, die eigentlich philosophischen. Sie suchen insgesammt nach dem Wesen der ächten und rechten Religion; und zwar ganz im Sinn des Rousseau'schen Emils, der, wie ein Brief von Jacobi's Genfer Lehrer Lesage vom 10. Februar 1767 bezeugt, vornehmlich des strebenden Jünglings Hauptbuch gewesen war. Das Glaubensbekenntniß des Savoyischen Vicars ist auch das innerste Glaubensbekenntniß Jacobi's. Wie bei Rousseau, so auch bei Jacobi die ungebundene, tief innige Religiosität des Herzens, die gegen Deisten und Materialisten erbitterten Kampf führt, aber auch ihrerseits weit entfernt ist, sich in das Joch dogmatischer oder kirchlicher Satzung zu schmiegen.

Die philosophirenden Romane Jacobi's sind dilettantische Zwittergestalten, ohne alle dichterische Lebenskraft, aber beachtenswerth als kulturgeschichtliche Zeitbilder, die in ihrer trockenen Lehrhaftigkeit nur um so offener enthüllen, an welchen Irrungen und Kränklichkeiten damals selbst die Besten und Edelsten krankten.

Jacobi's erster Roman erschien im Septemberheft der Iris von 1775 und im Deutschen Merkur von 1776 unter dem Titel „Eduard Allwill's Papiere“. In den Gesammelten Werken heißt er „Allwill's Briefsammlung“.

Es ist leicht zu sehen, was Jacobi in diesem Roman beabsichtigte. In dem ersten trauten Zusammensein Goethe's und Jacobi's im Juli 1774 zu Elberfeld, Düsseldorf, Bensberg und Köln, da Goethe von Jacobi in die Welt Spinoza's eingeführt wurde, hatte

auch Goethe im Gefühl gegenseitigen innigsten Verständnisses dem neuen Freund sein tiefstes Inneres erschlossen. Das bewundernde Anschauen der genialen und doch so seelenreinen und in sich festen und selbständigen Persönlichkeit Goethe's war für Jacobi die plötzliche Offenbarung eines neuen, bisher nur dunkel geahnten Lebensideals. Unmittelbar nach jenen herrlichen Tagen, am 10. August 1774, schreibt Jacobi an Sophie La Roche: „Mein Charakter wird nun erst seine ächte eigenthümliche Festigkeit erhalten, denn Goethe's Anschauung hat meinen besten Ideen, meinen besten Empfindungen, den einsamen, verstoßenen, unüberwindliche Gewißheit gegeben.“ Was Wunder, daß es Jacobi drängte, dieses Ideal freier und reiner Menschlichkeit und das Ringen und Kämpfen nach diesem Ideal in dichterischer Darstellung zu lebendig plastischer Anschauung zu bringen, zumal Goethe selbst den Zagenden mahnte, nicht in träger Empfänglichkeit nur Anderer Schöpfungsfreude zu begaffen, sondern frisch die Hände zu regen, die auch ihm Gott gefüllt habe mit Kraft und allerlei Kunst? Aber Jacobi war der Aufgabe nicht gewachsen. In Jacobi ist nur die Anempfindung des höchsten Lebensideals, nicht das tiefe sittliche Erkennen, geschweige das Erreichen desselben. Statt des Ausgleichs und der innern Versöhnung der streitenden Gegensätze nur die ganz äußerliche Gegenüberstellung. Auf der einen Seite Allwill, der Alles Wollende, ein Kraftgenie der jüngsten Gegenwart, der einzig auf die ununterdrückbaren Rechte seines Herzens pocht und die Enge und Undurchführbarkeit starrer Sittengesetze zu erweisen sucht; auf der anderen Seite eine Reihe weiblicher Charaktere, die die Grenzen und Gefahren dieser leitungslosen Gemüthswillkür schildern. Auf der einen Seite der Kampf gegen die dürre Aufklärungsmoral; auf der anderen Seite, wie Jacobi in seinen Briefen an Georg Forster vom 25. October 1779 und 5. November 1781 mit Recht sagen kann, ebensosehr der Kampf gegen den Dünkel ungebärdiger Geniesucht.

Der Eindruck des Ganzen ist unerquicklich, weil unklar. Es ist kein Zufall, daß Allwill's Papiere Bruchstücke geblieben sind. Holtzmann hat in einer Dissertation von 1878 in Allwill das

freilich arg verzeichnete Bild Goethe's entdecken wollen, ein Umstand, der Goethe's Groll gegen Jacobi, der sich gegen dessen zweiten Roman Luft machte, wohl erklären würde. Es ist bekannt, wie Goethe im Muthwillen eines ländlichen Festes zu Ettersburg das Buch seines Freundes unter einer ergötzlichen Standrede an einen Baum nagelte.

Dieser zweite Roman, Woldemar, zuerst im deutschen Merkur von 1777 unter dem Titel „Freundschaft und Liebe“ veröffentlicht, ist ein entschiedener Rückschritt. Das Grundmotiv ist ein höchst verzwicktes. Woldemar, gleich Allwill ein abgeschwächtes Nachbild Werther's, tritt in einen befreundeten Familienkreis. Bald fühlt er sich zu Henriette, einem unverheiratheten Mädchen, in reinster Seelenverwandtschaft hingezogen. Er glaubt dieses reine Gefühl zu entweihen, ließe er es Liebe und Ehe werden. Er heirathet eine Andere. Die Folgen dieses unnatürlichen Verhältnisses bleiben nicht aus. Verwicklungen, in welchen die feinen Grenzlinien zwischen Liebe und Freundschaft bedrohlich ineinanderfließen. Quälende gegenseitige Entfremdung. Zuletzt Sichwiederfinden. Das Endergebniß ist die Einsicht von der Nothwendigkeit strengster Selbstbewachung.

Wir stehen in einer Spitzfindigkeit des Gefühlslebens, daß man oft versucht ist, den wunderlichen Titel, welchen Jacobi seinem Roman in der Ausgabe von 1779 gab, „Woldemar, eine Seltenheit aus der Naturgeschichte“ im Sinn behaglicher Selbstironie zu deuten. Und wäre nur ein leiser Ansatz von psychologischer Charakterzeichnung, von künstlerischer Komposition! Endloses schönseliges und gefühlsschwelgerisches Hin- und Herreden, viel kränkliche Empfindelei, viel kokette Selbstvergötterung seiner zwar edlen, aber eitlen Persönlichkeit.

Rousseau's Schönseligkeit ist aristokratisirt und versüßlicht. Und auch die Umarbeitung, in welcher der Roman 1794 erschien, besserte in der Hauptsache nichts. Vergeblich bemühte sich Wilhelm Humboldt, das unglückliche Werk mit Scharfsinn und Anempfindung zu rechtfertigen. Auch Friedrich Schlegel sagt in seiner Recension des Woldemar spottend, dieser Roman sei nicht eine Darstellung der Menschheit, sondern nur der Friedrich-Heinrich-Jacobiheit.

Genau dasselbe Urtheil gilt von der Philosophie Jacobi's.

Sie ist wesentlich Religionsphilosophie. Und zwar ganz wie die Religionsphilosophie Rousseau's die Hervorhebung der Bedürfnisse des Herzens gegen die Unerbittlichkeit des begriffsmäßigen Denkens, das Pochen auf Das, was der Mensch, wie Jacobi sich ausdrückt, im Allerheiligsten seiner Seele lebendiger glaubt, hofft und weiß als die philosophirende Vernunft.

Treffend sagt Jacobi in der Vorrede zum vierten Band seiner Werke, die wenige Wochen vor seinem Tode geschrieben ist, seine Philosophie sei lediglich hervorgegangen aus dem bestimmten Ziel, „über die ihm eingeborene Andacht zu einem unbekannten Gott zu Verstande zu kommen.“ „Gleichwie Religion den Menschen zum Menschen macht und allein ihn über das Thier erhebt, so macht sie ihn auch zum Philosophen. Strebt die Religiosität mit andächtigem Vorsatz den Willen Gottes zu erfüllen, so strebt die Religionseinsicht zu wissen und den Verborgenen zu erkennen. Um diese Religion, den Mittelpunkt alles geistigen Lebens, war es meiner Philosophie zu thun, nicht um Erwerbung anderer wissenschaftlicher Erkenntnisse, welche auch ohne Philosophie zu haben sind. Der Umgang mit der Natur sollte mir zum Umgang mit Gott verhelfen. Ewig in der Natur bleiben und in ihr Gott entbehren und vergessen lernen wollte ich nicht.“

Jener eifernde Widerstand, den Rousseau den französischen Materialisten entgegenstellte, kehrt daher auch in Jacobi wieder; ja dieser Widerstand ist seine angelegentlichste und anhaltendste Thätigkeit. Jacobi überragt Rousseau sowohl an Weite geschichtlicher Kenntniß als an Tiefe philosophischen Blicks. Er geht sogleich auf die Wurzel des neueren Materialismus zurück, auf Spinoza; und es gehört ihm das große Verdienst, zuerst wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf Spinoza gelenkt zu haben. Die Briefe über Spinoza, welche er in seinem berühmten Streit über Lessing's Spinozismus an Moses Mendelssohn richtete, gipfeln wesentlich in vier Sätzen: 1) Spinozismus ist Atheismus. 2) Die Leibniz-Wolff'sche Philosophie ist nicht minder fatalistisch als die Spinozistische und

führt den unablässigen Forscher zu den Grundsätzen der letzteren zurück. 3) Jeder Weg der Demonstration geht in den Fatalismus aus. 4) Das Element aller menschlichen Erkenntniß und Wirksamkeit ist Glaube (d. h. unmittelbare Gewißheit, innere Erleuchtung, Gefühlsoffenbarung). Derselbe Kampf gegen die Aufklärungsphilosophen, gegen Kant, gegen Fichte, gegen Schelling. Und immer nur der eine und selbe Grundgedanke, nur nach der Verschiedenartigkeit der bekämpften Lehrmeinungen verschiedenartig gemodelt: die auf das begriffsmäßige Denken gestützte Philosophie giebt statt des Brotes nur Stein, statt des lebendigen persönlichen Gottes nur den Mechanismus der Natur, statt des freien Willens nur starre Naturnothwendigkeit.

So geistreich und scharfsinnig, so fein und gewandt, ja so glücklich beredt und gemüthstief die meisten dieser Streitschriften sind, in ihrer Einförmigkeit sind sie ermüdend. Man kann es Schelling kaum verargen, wenn er, gereizt durch die denunciatorische Gehässigkeit, zu welcher Jacobi, der sonst so Milde, in seinem Kampf gegen ihn sich hatte hinreißen lassen, diesem in seinem „Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen des Herrn Friedrich Heinrich Jacobi“ (1812. S. 135) zurief, er sei langweilig geworden, und es sei endlich Zeit, daß sein „Genörgel“ aufhöre.

Und der Ersatz für alle diese Verneinungen, die eigene selbstschöpferische Philosophie Jacobi's? Rousseau hatte den Kampf gegen die Offenbarungsgläubigen ebenso entschieden aufgenommen wie gegen die Materialisten. Was Kirche? Was Dogma? Religion ist ihm Religiosität, gottinniges Gefühl. In dem innersten Grund seines Wesens steht auch hier Jacobi auf dem Boden Rousseau's; aber Jacobi ist schwankender und haltungsloser. Jacobi nennt Rousseau's Art des Christenthum eine gebrechliche und hinfällige und empfindet es als ein tragisches Unglück, daß es ihm nicht gelingen will, mit seiner Denkweise sich in das historische positive Christenthum hineinzuleben. Jacobi ist nicht gläubig wie seine frommen Freunde; aber er hat die brennende Sehnsucht nach dem Glauben. Ueber diese peinvolle innere Unfertigkeit, die es machte, daß nicht blos Schelling,

sondern auch Hamann nach Offenbarung Johannis 3, 15, ihn als einen „Nichtkalten und Nichtwarmen" verspottete, ist Jacobi niemals hinausgekommen. Am 16. Juni 1783 schreibt Jacobi an Hamann: „Licht ist in meinem Herzen, aber so wie ich es in den Verstand bringen will, erlischt es. Welche von beiden Klarheiten ist die wahre? Die des Verstandes, die zwar feste Gestalten, aber hinter ihnen nur einen bodenlosen Abgrund zeigt? Oder die des Herzens, welche zwar verheißend aufwärts leuchtet, aber bestimmtes Erkennen vermissen läßt? Kann der menschliche Geist Wahrheit ergreifen, wenn nicht in ihm jene beiden Klarheiten zu Einem Lichte sich vereinigen? Und ist diese Vereinigung anders als durch ein Wunder denkbar?" Und in seinem hohen Alter, am 8. October 1817, schreibt Jacobi an Reinhold: „Du siehst, daß ich noch immer Derselbe bin. Durchaus ein Heide mit dem Verstande, mit dem ganzen Gemüth ein Christ, schwimme ich zwischen zwei Wassern, die sich mir nicht vereinigen wollen, so daß sie mich gemeinschaftlich trügen, sondern wie das eine mich unaufhörlich hebt, so versenkt zugleich auch unaufhörlich mich das andere."

Schon im Jahr 1796 hatte Kant in seiner Abhandlung „Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie" (Rosenkranz Bd. 1, S. 639) von Jacobi gesagt: „Die wegwerfende Art über das Formale in unserer Erkenntniß als eine Pedanterei abzusprechen, verräth die geheime Absicht, unter dem Aushängeschild der Philosophie in der That alle Philosophie zu verbannen und als Sieger über sie vornehm zu thun."

Aeußerst charakteristisch für Jacobi ist sein wechselndes unklares Verhältniß zu Goethe. Die persönliche Freundschaft stellte sich nach den oben erwähnten Zwischenfällen wieder her; aber eine Uebereinstimmung in den Grundsätzen konnte nicht gefunden werden. Goethe's objective, nach empirischem Erkennen strebende Weise war Jacobi nicht weniger unsympathisch als die speculirende Philosophie; die ausschließliche Hingabe an das Gefühl empfand er durch Beides in gleichem Maße gehemmt.

2. Die pietistischen Schwärmer.

Lavater. Jung-Stilling. Claudius. Fürstin Gallitzin.

Der Pietismus, der lang zurückgedrängte, wurde wieder eine eingreifende Bildungsmacht. Je schwärmerisch empfindsamer die Zeit war, um so willigeren Eingang fand er überall. Denn was ist der Pietismus anderes als des eigensüchtigen verzärtelten Herzens religiöses Empfinden und Verhalten?

Und wozu erst, wie es von Hamann und Jacobi geschah, die Rechtfertigung des inneren Glaubensbedürfnisses durch den Beweis von der Unzulänglichkeit philosophischer Erkenntniß? Es ist genug, daß des Menschen Seligkeit nicht sein kann ohne den Glauben.

Neue Propheten erstanden, die die glaubensleere Zeit wieder mit lebendigem Glauben erfüllen wollten.

Lavater war der Geistvollste unter ihnen, und zugleich der Exaltirteste.

Johann Caspar Lavater, am 15. November 1741 zu Zürich geboren, war Prediger in seiner Vaterstadt; er starb am 2. Januar 1801.

Von der Natur war er auf einen bedeutenden Menschen angelegt. Das erste öffentliche Auftreten des einundzwanzigjährigen Jünglings war eine geharnischte Streitschrift gegen den grausamen und habsüchtigen Landvogt Grebel, die dessen Sturz und Bestrafung herbeiführte. Im Jahr 1766 dichtete er, auf Anlaß der Helvetischen Gesellschaft von Schinznach, die „Schweizerlieder“, die, obgleich noch sehr an die Gleim'schen Grenadierlieder erinnernd, lange Zeit im Munde der Schweizer lebten. Seine Bestrebungen um die Hebung und Pflege der Physiognomik (1775—1778), die Zeitgenossen in wahrhaft fieberhafte Aufregung versetzend, von den Späteren aber wegen ihrer Spielereien und Uebertreibungen belächelt, beruhten auf offenem Natursinn und scharfer Beobachtungsgabe; Goethe nahm an den „Fragmenten“ eifrigen Antheil, den von der Hellen neuerdings in einem sorgfältigen Buch aufgewiesen hat, und die heutige Wissen-

schaft sucht, wie Virchow's Schrift: „Goethe als Naturforscher“ gezeigt hat, auf wissenschaftliche Gesetze zurückzuführen, was Lavater genial ahnte. Und dabei muß Lavater von bezaubernder persönlicher Liebenswürdigkeit gewesen sein. Alle, die mit ihm in Berührung kamen, haben einstimmig nur den Ausdruck innigster Hingebung und Bewunderung. Selbst noch auf der Schweizerreise von 1779, da Goethe bereits sehr klar wußte, welche tiefe Verschiedenheit der Gesinnung und Denkart ihn von dem alten Freund trenne, sagt Goethe in seinen Briefen an Frau von Stein und an Knebel, die Trefflichkeit dieses Menschen vermöge Keiner genügend auszusprechen.

Frömmelnde Jugenderziehung und die mächtigen Einwirkungen Bonnet's und Rousseau's hatten in dem genial Begabten schon früh einen scharf religiösen Zug ausgeprägt. Ueber den engen Wirkungskreis seiner Predigt hinaus auch durch Schriften auf die Erweckung tieferer Herzensreligiosität zu wirken, betrachtete er als seine göttliche Sendung. Und obgleich auch bereits seine ersten religiösen Schriften nicht frei sind von eitelster Selbstbespiegelung und zudringlichem Bekehrungseifer, so waren sie doch von tiefer geschichtlicher Berechtigung und von weitgreifendem Einfluß; sie verfolgen insgesammt das hohe Ziel, das in todten Buchstabenglauben oder in öde nervenlose Aufklärerei verseichtigte Christenthum wieder zu einem lebendigen Christenthum des Geistes und der Kraft, des Lebens und der Liebe zu erläutern und zu verinnerlichen. Wer so spricht, der bessert die Gemeinde. In dieser Zeit war es, in welcher sich Goethe zu Lavater auf's innigste hingezogen fühlte; außerhalb aller dogmatischen Beschränktheit fühlten sie sich innig eins in der Poesie reiner Gemüthstiefe. Und in dieser Zeit war es auch, daß Lavater und Herder im regsten und hingebendsten brieflichen Verkehr standen; Herder sah in Lavater einen wahrhaft apostolischen Charakter, eine strahlenheitere, thatlautere, wirksame Religionsseele. Allein Lavater erhielt sich nicht lange auf dieser reinen Höhe. Von Tag zu Tag verfiel er immer mehr in die Abwege trübster Mystik. Sein lebendiger Offenbarungsglaube und seine tiefe Gottinnigkeit verirrte sich in die kläglichste religiöse Schwärmerei. Die Offenbarung galt ihm nicht

als eine in den ersten christlichen Zeiten abgeschlossene, sondern als eine noch immer und bis an's Ende der Welt lebendig fortdauernde, als eine in jeder durch Glaubenskraft und Demuth geläuterten Seele ewig neue. Christus ist den Gläubigen nicht ein vergangener und künftiger, sondern ein gegenwärtiger, nicht ein über den Sternen schwebender, sondern ein in uns und mit uns wohnender; und zwar in voller Leibhaftigkeit, als unveränderlich völlig derselbe, als ein im heißen Drang der Liebe persönlich uns naher. Eine neue Epoche höchster unmittelbarer göttlicher Offenbarung schien ihm bevorstehend. Seinem Cherubsauge, um mit Hamann zu sprechen, gelüstete, Wunder zu schauen. Daher sein unaufhörliches Hoffen und Harren und Schmachten. Daher sein kindischer Glaube an Gaßner's wunderthätige Krankenheilung durch Gebet und Teufelsbeschwörung, an die Geisterseherereien Schröpfer's, an die Abenteuerlichkeiten Cagliostro's. Als Mesmer als Apostel des Magnetismus auftrat, schrieb Lavater freudetrunken: „Ich verehre diese neu sich zeigende Kraft als einen Strahl der Gottheit, als einen königlichen Stern der menschlichen Natur, als ein Analogon der unendlich vollkommeneren prophetischen Gabe der Bibelmänner, als eine von der Natur selbst mir dargebotene Bestätigung der biblischen Divinationsgeschichten und als das Mittel, diese Exaltation zu bewirken.“ Daher sein kindisches, später freilich herb enttäuschtes Hinaufsehen zu dem empfindsam schwärmerischen Unhold Leuchsenring, den Goethe im Pater Brey so lustig verspottete, und zu dem abgeschmackten Schwindler Christoph Kaufmann (vgl. Düntzer's Abhandlung über Kaufmann in Raumer's Historischem Taschenbuch 1859 und Winer's Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie); Kaufmann gebärdete sich als Apostel und Gottes Spürhund nach reinen Menschen, und wurde von Lavater, wie dieser selbst am 26. Juni 1779 an Herder schrieb, geradezu als Gott angebetet, während Goethe ihm das Epigramm widmete:

Ich hab' als Gottes Spürhund frei
Mein Schelmenleben stets getrieben.
Die Gottesspur ist nun vorbei,
Und nur der Hund ist übrig blieben.

Es ist vielleicht zu hart, wenn Goethe in den Xenien gegen Lavater, den einst so geliebten Freund, die Anklage schleudert, daß die Natur in Lavater den Stoff zum würdigen Mann und zum Schelmen gelegt, daß sie Edel- und Schaltsinn in ihm, ach! nur zu innig gemischt; aber unbestreitbar ist, was Goethe am 6. April 1782 an Frau von Stein schreibt, daß sich in Lavater der höchste Menschenverstand und der krasseste Aberglaube durch das feinste und unauflöslichste Band zusammenknüpft. Lavater's Dichtungen haben keine dauernde Bedeutung; die Literaturgeschichte nennt seinen Namen hauptsächlich wegen seiner persönlichen Beziehungen zu den Größten seiner Zeit.

Von ähnlichen Gesinnungen und Bestrebungen war Johann Heinrich Jung; nach seinem selbstgewählten Namen gewöhnlich Jung-Stilling genannt.

Jung, am 12. September 1740 in Grund bei Hilchenbach im Fürstenthum Nassau-Siegen geboren, war unter den Eindrücken des Pietismus großgewachsen, der von jeher in den dortigen Gegenden sein Wesen trieb. Er war zuerst Schneider, dann Schullehrer; dann studierte er in Straßburg Medicin, dann wurde er Augenarzt in Elberfeld; darauf widmete er sich der Volkswirthschaft, wurde Professor derselben an der Kameralschule in Lautern und an der Universität zu Marburg; seit 1803 lebte er als Professor in Heidelberg, zuletzt in Karlsruhe; seine letzten Jahre gehörten ausschließlich seinen christlichen Volksschriften. Er starb am 2. April 1817.

Ein inniges und sinniges Gemüth. Die stille Gottinnigkeit seiner Jugendumgebung, das heimlich Trauliche des deutschen Kleinlebens, welches der Erzählung seiner Jugendgeschichte, die seit 1777 erschien, so unvergänglichen Reiz giebt, konnte nur von einem ächten Dichtergemüth in dieser Weise empfunden und dargestellt werden. Aber Alles unter dem verzerrenden Druck frömmelnder Herzensverzärtelung. Wie dünkt er sich von Kindheit auf der ganz besondere Augapfel Gottes zu sein, die unablässige Sorge der unmittelbarsten göttlichen Gnadenführung! Sein ganzes Wesen ist Himmelssehnsucht; „selig sind, die das Heimweh haben, denn sie sollen nach Hause

kommen". Daher sein krankhaftes Schwelgen in den Verheißungen der Offenbarung Johannis, sein Harren auf die Wiederkunft Christi und auf die Errichtung des tausendjährigen Reiches, seine Visionen aus der hereinragenden unsichtbaren Geisterwelt.

Claudius, der Wandsbecker Bote (1740—1815), stellte sich ebenfalls in die Zahl der frommen Erweckten. Aus dem Fußboten wurde, um mit Goethe zu sprechen, ein Evangelist oder, wie Jacobi sich ausdrückt, ein Bote Gottes. Seit 1775 ließ Claudius seine Werke unter dem Namen Asmus omnia sua secum portans erscheinen, und schon im dritten Theil, der im Jahr 1778 herauskam, tritt die Wendung zum Religiösen hervor; noch entschiedener 1783 im vierten Theil. Obgleich Claudius die religiösen Schriften Saint-Martin's und Fénelon's übersetzte und sich in seinen späteren Jahren immer mehr und mehr in die Welt Hamann's, Tauler's, Pascal's und Angelus Silesius' versenkte, so hat er sich doch nie in die trübe Phantastik Lavater's und Jung-Stilling's verloren. Ihm gelang es, im einfältigen Kinderglauben zu bleiben, weil er sich im Grunde nie von demselben entfernt hatte. „Bleibe der Religion Deiner Väter getreu und hasse die theologischen Kannegießer" (Bd. 7, S. 68).

Und um diese Zeit kämpfte Graf Friedrich Leopold Stolberg seine bangen Kämpfe, die ihn zuletzt zum Katholicismus führten.

Aus Friedrich Perthes' Leben wissen wir, wie tief damals fast der gesammte Holstein'sche Adel, der sich noch bis auf den heutigen Tag durch Feinheit und Tiefe der Bildung auszeichnet, von diesen wichtigsten Fragen und Gegensätzen bewegt und erfüllt war.

Obgleich über die verschiedensten Gegenden deutscher Zunge weit verstreut, und obgleich zum Theil in ihren Richtungen weit auseinandergehend, standen diese neuen Gläubigen doch unter sich in innigster Gemeinschaft, ja sogar in engster persönlicher Beziehung.

Besonders wurde diese gegenseitige persönliche Annäherung vermittelt durch die Fürstin Gallitzin. In deren Hause verkehrten sie Alle; Hamann fand in ihrem Garten seine letzte Ruhestätte.

Diese hochgestimmte feinsinnige Frau ist eine der eigenthümlichsten und denkwürdigsten Erscheinungen. Eine Tochter des preußi-

schen Generalfeldmarschalls Grafen von Schmettau, war sie in ihrem zwanzigsten Jahre (1768) die Gemahlin des russischen Fürsten Gallitzin (richtiger: Golizyn) geworden. Sie lebte im Trubel der vornehmen Welt, mit Voltaire und Diderot und Grimm stand sie in persönlicher Verbindung. Aber ihre tiefe Seele blieb in diesem Treiben ohne Glück und Ruhe. Da studirte sie im Haag unter dem Philosophen Hemsterhuys die Tiefen der Platonischen Philosophie; zugleich versenkte sie sich, wie ihre Briefe an Sömmerring zeigen, in die Naturwissenschaft, sogar in die Anatomie. Doch ihr eigenstes Leben fand sie erst, als sie im Sommer 1779 nach Münster kam, um sich für die Erziehung ihres Sohnes den Rath Fürstenbergs einzuholen, des edlen, um die Hebung des Unterrichtswesens hochverdienten Ministers des Bischofs von Münster. Angezogen von der machtvollen Persönlichkeit Fürstenbergs, nahm sie fortan in Münster ihren bleibenden Aufenthalt. Unter diesen Einwirkungen wurde sie, die freigeistige Gefühlsphilosophin, allmählich gläubige Christin, gläubige Katholikin. Sie hat fortan bei gar manchen Bekehrungen ihre Hände im Spiel gehabt; der Uebertritt Stolberg's ist zum großen Theil ihr Werk. Aber Milde und Herzensfeinheit, ja in gewissem Sinne sogar die innere Hoheit freier Weltbildung ist ihr immer geblieben. Goethe, der im November 1792 auf seiner Rückkehr aus dem französischen Feldzug bei ihr einige Wochen in Münster zubrachte, sagt von ihr: „Sie war eines der Individuen, von denen man sich gar keinen Begriff machen kann, wenn man sie nicht gesehen hat, die man nicht richtig beurtheilt, wenn man sie nicht in Verbindung sowie im Conflict mit ihrer Zeit betrachtet. Ihr Leben füllte sich aus mit Religionsübung und Wohlthun; Mäßigkeit und Genügsamkeit war in ihrer ganzen häuslichen Umgebung: innerhalb dieses Elements aber bewegte sich die geistreichste herzliche Unterhaltung, ernsthaft durch Philosophie, heiter durch Kunst.“

Zunächst war es nur eine kleine Gemeinde, die sich unter der Fahne dieser neuen strengeren Christlichkeit zusammenfand. Aber die Zeitumstände fügten es wunderbar, daß dieser religiöse Rückschlag

gegen die Errungenschaften der Aufklärung bald mächtiger und allgemeiner wurde. Es kamen in Preußen die Religionsedicte Wöllner's, in Oestreich der Umsturz der Josephinischen Reformen. Weitgreifender jedoch als diese befohlene Kirchlichkeit wirkten die Schrecken der französischen Revolution. Das deutsche Gemüth wurde nur um so tiefer in sich zurückgeworfen. Die Großen und Freien flüchteten in die stille Idealwelt der künstlerischen Schönheit, in die freie Hoheit der Wissenschaft; wer so ernster Arbeit nicht gewachsen war, suchte Trost und Halt in religiöser Erhebung und Verinnerlichung. Hier ist der Grund und der Anfang der religiösen Romantik der unmittelbar folgenden Jahrzehnte.

Achtes Kapitel.

Der Göttinger Dichterbund.

---

1. Boie. Bürger. Hölty. Christ. und Fr. Stolberg. Voß.

Frühling überall. Zu derselben Zeit, als Goethe mit seinen ersten gewaltigen Werken auftrat, erstand in Göttingen jener Kreis junger Dichter, der in der deutschen Literaturgeschichte unter dem Namen des Göttinger Hainbundes bekannt ist.

Im Sommer 1769 hatten sich Gotter und Boie, Beide als junge Hofmeister in Göttingen lebend, mit einander verbunden, einen deutschen Musenalmanach herauszugeben, der dem 1765 in Paris gegründeten Almanac des Muses nachgebildet war. Der erste Jahrgang erschien unter dem Titel „Musenalmanach für das Jahr 1770. Göttingen bei Johann Christian Dietrich.“ Der zweite Jahrgang, der Musenalmanach für das Jahr 1771, wurde, da

Gotter inzwischen Göttingen verlassen hatte, von Boie allein besorgt. Beide Jahrgänge, zum Theil Blumenlesen bereits gedruckter Gedichte, gehörten noch durchaus der alten Schule an; außer Boie und Gotter, die fast nur kleine Nachbildungen aus dem Englischen und Französischen brachten, waren Klopstock, Ramler, Kästner, Gerstenberg, Denis, Kretschmann, Willamov, Gleim, Claudius, die Karschin, Thümmel am meisten vertreten. Bald aber schaarten sich um Boie alle Götinger Studenten, die Beruf zur Dichtung zu haben meinten. Und unter diesen waren Talente, die dem Führer schnell über den Kopf wuchsen und ihn nun ihrerseits unter ihre Führung nahmen. Seit dem Herbst 1770 Bürger: von ihm brachte bereits der Musenalmanach für das Jahr 1771 das Trinklied „Herr Bacchus ist ein braver Mann“. Dann im Sommer 1771 Friedrich Hahn aus Zweibrücken, Ludwig Hölty, Johann Martin Miller: seit Ostern 1772 Karl Friedrich Cramer und Johann Heinrich Voß, seit dem Herbst desselben Jahres die beiden Grafen Christian und Friedrich Leopold Stolberg. Die Rückwirkung auf den Musenalmanach blieb nicht aus. Schon im Jahrgang 1772 erscheint von dem jungen Geschlecht nicht blos Bürger, sondern auch Voß und Claudius. Besonders aber die Jahrgänge 1773 und 1774 haben die unvergängliche Bedeutung, die wichtigste Urkunde der neu erstehenden deutschen Lyrik zu sein. Hier erschienen zum ersten Mal die schönsten Lieder von Hölty, Miller und Fritz Stolberg, hier erschien zuerst Bürger's Lenore, ja hier stellte sich Goethe selbst ein, mit Beiträgen, unter denen wir besonders „Der Wanderer“, „Adler und Taube“ und den „Gesang zwischen Ali und Fatema“ hervorheben. Gleim und Ramler fehlen. Der Gegensatz gegen die alte Zeit war scharf ausgesprochen. Und Niemand täuschte sich darüber, weder Freund noch Feind. Es ist überaus bezeichnend, daß Nicolai im fünfundzwanzigsten Bande der Allgemeinen Deutschen Bibliothek am Musenalmanach von 1774 „einen gewissen Neologismus“ rügte, von welchem er die jungen Dichter nicht genug warnen könne, weil derselbe den wahren Charakter und das Wesen der Poesie, vorzüglich aber die Reinigkeit unserer Sprache, auf das Spiel setze.

Neben Goethe haben diese Göttinger am meisten dazu beigetragen, daß die deutsche Lyrik endlich aus dem verderblichen Jagen nach dem Fremden und künstlich Angelernten heraustrat und in Empfindung und Gestaltung wieder schlicht und innig, natürlich und ursprünglich, ächt deutsch und volksthümlich wurde!

Seit dem 12. September 1772 hatten sich die jungen Göttinger Dichter zu einem Kränzchen zusammengeschlossen, dem sie den anspruchsvollen Namen „Hain“ gaben; nach dem Vorgang Klopstock's, welcher in mehreren seiner Oden und namentlich in der Ode „Der Hügel und der Hain“ im Gegensatz zum Parnaß den Hain als das Sinnbild bardischer Dichtung und Gesinnung gefeiert hatte. Die Briefe von Voß an Brückner und an seine Braut Ernestine Boie bezeugen, welch überschwengliche Klopstockbegeisterung in diesem Bund herrschte. Bald traten die jungen Dichter mit Klopstock in nahe persönliche Berührung, zumal Cramer und die beiden Stolberge von Jugend auf persönlicher Beziehungen zu Klopstock sich rühmen durften; und auch Klopstock seinerseits, der in diesen Jünglingen wesentlich nur seine Jünger erblickte, brachte ihnen in seinem seltsamen Buch von der Gelehrtenrepublik öffentlich seine Anerkennung und Huldigung. In den Gedichten sowohl wie in den Satzungen und geselligen Formen des Bundes spreizte sich viel bardische Ueberspannung und Thorheit. Doch ist über diesem lärmenden Klopstockcultus eine andere sehr gewichtige Thatsache nicht zu übersehen. Von Anbeginn waltete in diesen jungen Dichtern zugleich auch der klar bewußte und warmgehegte Zug nach unmittelbar volksthümlicher Dichtung, wie er so eben durch Herder's mächtige Hinweisung auf das Wesen ächter und ursprünglicher Volkspoesie geweckt und durch Goethe's Götz von Berlichingen und seine ersten Jugendlieder zu siegreicher Erscheinung gekommen war. In jener berühmten Klopstockfeier, in welcher das Bildniß Wieland's verbrannt wurde, erklangen die Gläser nicht blos zur Ehre Klopstock's, sondern auch zur Ehre Herder's und Goethe's. Schon im Musenalmanach von 1773 hatte Bürger seinen Gedichten „Minnelied“ (Der Winter hat mit kalter Hand rc. rc.) und „Die Minne“ (Ich will das Herz

mein Lebelang der holden Minne weihen 2c. 2c.) die Bemerkung beigefügt: „Man hat zu unseren Zeiten, zum Theil mit vielem Glück den Bardengesang aufgeweckt, dessen ältere Muster gänzlich verloren sind; der Verfasser dieser beiden Gedichte hat versuchen wollen, ob die Minnelieder, die noch da sind, auch nicht einen größeren Einfluß auf unsere Poesie haben könnten als sie bisher gehabt haben.“ Und blieb Bürger, welcher der neuen volksthümlichen Richtung am rückhaltlosesten folgte, zunächst auch vereinzelt, wenn er der Odendichtung ganz und gar den Rücken kehrte, so war doch kein Einziger dieser jungen Dichter, der nicht das Streben Bürger's getheilt und gebilligt und nicht neben Klopstockisirenden Oden auch volksmäßige Lieder mit dem von Klopstock verpönten Reim gedichtet hätte.

Ja es ist sogar mit Bestimmtheit auszusprechen, daß es ausschließlich die schlicht volksthümliche Seite war, welche diesen jungen Dichtern das Herz des Volks eroberte und der eigentlich treibende Kern ihrer fortschreitenden inneren Entwicklung wurde.

Wer ergötzt sich noch an jenem frostigen Odenpomp, der immer an Klopstock mahnt, ohne doch je den Meister zu erreichen? Neu aber und in das allgemeine Volksleben tief eingreifend waren diese jungen Dichter durch ihre warme Pflege des singbaren volksthümlichen Liedes.

Unter den Gräueln des dreißigjährigen Krieges waren allmählich auch die sogenannten Gesellschaftslieder verstummt, die in der zunehmenden Vernüchterung der Sitten und Zustände an die Stelle des eigentlichen Volksliedes getreten waren. Die Bestrebungen von Chr. Felix Weiße, Gleim, Hagedorn und Georg Jacobi, das singbare Lied neu zu beleben, hatten keinen Boden gewonnen; noch Sulzer berichtet in der Theorie der schönen Künste (Zweite Aufl. Th. 3. S. 259), daß in Deutschland der Geschmack für diese Gattung sehr schwach sei und daß in Gesellschaften überaus selten gesungen werde. Jetzt erblühte in diesen Göttingern, in Anlehnung an die neu erwachte Liebe zum Volkslied, eine neue volksmäßige weltliche Liederdichtung, die, weil ihr das tiefste Sehnen der Zeit entgegen=

kam, sich sogleich aller Gemüther bemächtigte. In ihrer innigen Begeisterung für Liebe, Freundschaft, Tugend und Naturgefühl das innigste Wesen des deutschen Gemüthslebens aussprechend, kernhaft, ehrbar tüchtig, voll harmloser Laune und Fröhlichkeit, und zuweilen noch etwas zopfig und philisterhaft, wuchsen diese Lieder mehr noch als die Lieder Goethe's, dessen Denken und Empfinden hoch über Alle hinausragte, auch in das Herz der mittleren und unteren Schichten. Bald waren sie Gemeingut des ganzen Volkes.

Hoffmann von Fallersleben hat ein verdienstvolles Schriftchen geschrieben „Unsere volksthümlichen Lieder“, in welchem alle Lieder, welche seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die Gegenwart lebendiges Volkseigenthum wurden, mit genauer Angabe ihrer Entstehungszeit, ihres Dichters und ihres Componisten verzeichnet sind; eine herrliche Chronik des deutschen Gemüthslebens. Man staunt, wie sehr diese Dichter des Göttinger Bundes Volksdichter gewesen.

Nur das Allerbekannteste sei hier angeführt.

Bürger: „Ich will einst bei Ja und Nein vor dem Zapfen sterben“. — „Mein Trautel hält mich für und für in festen Liebesbanden“. — „O was in tausend Liebespracht, das Mädel, das ich meine, lacht.“ —

Hölty: „Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet“. — „Bekränzt die Tonnen und zapfet mir Wein“. — „Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt“. — „Die Luft ist blau, das Thal ist grün“. — „Ein Leben wie im Paradies gewährt uns Vater Rhein“. — „Mir träumt, ich wär ein Vögelein und flog auf ihren Schoß“. — „Selig Alle, die im Herrn entschliefen“. — „Ueb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab“. — „Wer wollte sich mit Grillen plagen.“ —

Miller: „Auf, Ihr meine deutschen Brüder!“ — „Es war einmal ein Gärtner“. — „Mir ist doch nie so wohl zu Muth als wenn Du bei mir bist“. — „Was frag ich viel nach Geld und Gut!“ —

Friedrich Leopold Stolberg: „Mein Arm wird stark und groß mein Muth“. — „Sohn, da hast Du meinen Speer.“ —

Voß: „An meines Vaters Hügel, da steht ein schöner Baum“. — „Blickt auf, wie sehr das lichte Blau hoch über uns sich wölbet“. — „Das Mägdlein, braun von Aug und Haar“. — „Des Jahres letzte Stunde ertönt mit ernstem Schlag, trinkt Brüder in die Runde und wünscht ihm Segen nach“. — „Ich saß und spann vor meiner Thür“. — „Ihr Städter, sucht Ihr Freuden“. — „Willkommen im Grünen, der Himmel ist blau, und blumig die Au, der Lenz ist erschienen, er spiegelt sich hell am luftigen Quell, im Grünen!“ — „Wohl, wohl dem Manne für und für, der bald ein Liebchen findet.“ —

Schon der Göttinger Musenalmanach selbst sorgte möglichst für schlichte und wohlgefällige Weisen. Benda, Hattasch, Wolf, Kettner, Weiß, Hiller, Forkel, Emanuel Bach, Reichardt, die hier mit Liedercompositionen auftreten, sind die besten Namen der Zeit; sogar Gluck mit seinen Compositionen Klopstock'scher Oden fehlt nicht. Besonders wirksam aber wurden für die Verbreitung dieser Lieder Johann Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt. Gleich den Liedern selbst ist auch diese Musik zuweilen noch etwas knapp und hausbacken, aber einfach, leichtfaßlich und mundgerecht, ansprechend und eindringlich.

Und ringsum dasselbe frische keimende Leben. Zum Theil unabhängig von den Göttingern, entstanden durch die gleiche, überall sichtbare Einwirkung Herder's; zum großen Theil aber ganz bestimmt und unmittelbar durch die Göttinger selbst angeregt. Eben jetzt wendet sich Maler Müller von seinen Klopstock'schen und Geßner'schen Nachahmungen zur volksthümlichen Liederdichtung. Schubart, der berühmte Gefangene von Hohenasberg, der uns später noch mehr beschäftigen wird, erringt im volksthümlichen Lied seine besten Erfolge. Manch sinnig herzliches Lied verdanken wir Göckingk aus Halberstadt (1748—1828) und Overbeck (1755—1821), der gleichzeitig mit den Bundesbrüdern in Göttingen studirte. Vor Allem aber glänzt Claudius, dessen herrliches „Abendlied“ Herder in seine Volksliedersammlung aufnahm. Sein Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“ und das „Stimmt an mit hellem hohen Klang“

leben noch heut im Munde aller deutschen Studenten. Und was haben sich unsere Väter und Großväter ergötzt am Riesen Goliath und an Urian's Reise!

In allen gebildeten Familien wiederholte sich, was Voß vom Pfarrer von Grünau und dessen Familie erzählt, als sie draußen im Walde am kühlenden Bach saßen:

„Plauderten viel und sangen empfundene Lieder von Stolberg,
Bürger und Hagedorn, von Claudius, Gleim und Jacobi;
Sangen: „O wunderschön ist Gottes Erde!“ mit Hölty,
Welcher den Tod anlacht' und beklagten Dich, redlicher Jüngling!“

Es ist wohl zu beachten, daß auch das Deutsche Museum, das Boie, nachdem er die Führung des Musenalmanachs aufgegeben, seit 1776 herausgab, ein rüstiger Vorkämpfer für die Anerkennung der Volkspoesie wurde und namentlich auch für die Wiedererweckung der altdeutschen Literatur sehr verdienstlich wirkte. Ein sehr bedeutsames Zeichen, wie lebendig nach allen Seiten hin die neue volksthümliche Richtung sich ihre Wege bahnt!

Für die geschichtliche Betrachtung ist es eine der denkwürdigsten Erscheinungen, wie durchaus verschiedenartig, ja wie entgegengesetzt sich von diesem gemeinsamen Ausgangspunkt aus diese jungen Dichter entwickelten.

Johann Gottfried Bürger (1747—1794) hatte von Anfang an sich fast ganz dem Klopstock'schen Wesen ferngehalten; Ramler's Oden nannte er verächtlich Präceptorpoesie. Die Ansicht, welche er 1776 als Daniel Wunderlich in seinen „Herzensausguß über Volkspoesie“ im fünften Stück des „Deutschen Museums“ niederlegte, daß die deutsche Muse nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern hübsch zu Hause ihren Naturkatechismus lernen solle, war der Kern und der Antrieb seines gesammten Dichtens und Denkens, das sich an Shakespeare und ganz besonders an Percy und Herder herangebildet hatte. Bei ihm zeigt sich unter allen Dichtern des Hainbunds das Volksthümliche am augenfälligsten und am unvermischtesten.

Unter dem Druck schwerer sittlicher Lebensirrungen ist Bürger immer in sich unfertig geblieben. Ohne fortschreitendes inneres

Bildungsleben ist er ohne Tiefe des Gehalts, oft manierirt und geschmacklos, oft sogar platt und gemein. Aber eine ächte und ursprüngliche Dichternatur ist er. Das Ziel, das die deutsche Lyrik in Goethe und Uhland und in den besten Schöpfungen Heine's erreichte, ahnte und erstrebte auch er bereits, ja kam ihm zuweilen sehr nahe. In seinen Gedichten, die er 1789 sammelte, und die in neuester Zeit an Sauer und an Grisebach neue Herausgeber gefunden haben, ist neben Vielem, was nur für den Augenblick geschaffen ist, doch auch eine beträchtliche Anzahl solcher erhalten, die nun schon das Jahrhundert überdauert haben und doch noch frisch und lebendig erscheinen.

Bürger erwarb sich seinen ersten Ruhm durch den durchschlagenden Erfolg seiner Lenore. Und gewiß wird diese mächtige Dichtung immer zu den köstlichsten Perlen der deutschen Literatur gezählt werden. Es ist ein Hineintreten in die Tiefe der Gemüthswelt und ein ergreifend lebendiges Vorführen der düsteren Region des Nächtlichen und Gespenstigen, wie es bisher in der deutschen Dichtung völlig unerhört war und in so zwingender Plastik immer nur Auserwählten gelingen kann. Daher ist es üblich, Bürger's Stärke vorzugsweise in der Balladendichtung zu suchen; selbst Schiller hat in seiner bekannten herben Recension diesem Urtheil wesentlich beigestimmt. Gleichwohl ist Bürger grade in der Balladendichtung am unzulänglichsten; so recht der Ausdruck einer noch ringenden Uebergangszeit. Schon Lenore hat trotz aller Macht und Pracht der Gestaltung ihre sehr fühlbaren Schwächen. Nicht nur in der Form viel Ueberladung der Tonmalerei, die dem schlichten Naturlaut, in welchem allein solche Dinge wirken, widerspricht und den Ernst der Stimmung in das Spielende herabzieht; auch die Fassung des Grundmotivs selbst erinnert weit mehr an die moralisirende Lehrhaftigkeit des achtzehnten Jahrhunderts als an die innige Sinnigkeit der Volkspoesie. Während in den Ueberlieferungen der alten Sage, die Vilmar in seinem „Handbuch für Freunde des deutschen Volksliedes" S. 151 ausführt, die Grundidee das tiefe Leid der Trennung und das unüberwindliche Sehnen nach dem Ruhen an der Seite des

geliebten Todten ist, hat Bürger, der freilich nur sehr vereinzelte Nachklänge der alten Sage kannte, die undichterische Wendung, daß die schmerzvolle Klage Lenoren's als mit Gott hadernde strafwürdige Lästerung und daher der unheimliche Bräutigam, welcher sie zum Tode holt, als der vom Himmel gesendete Rächer, als der gespenstige Tod selbst, geschildert wird. Und blieben nur die späteren Balladen Bürger's auf der Höhe dieses ersten Wurfs! Leider aber sind diese, obgleich es auch ihnen nicht an markigen und wahr empfundenen Zügen fehlt, meist nur eine sich unaufhaltsam steigernde Vergröberung in das Platte und Burleske, eine Verzerrung des Volksthümlichen in das Pöbelhafte. Und dies selbst in Balladen, die nur Bearbeitungen englischer Vorbilder sind. Um dieselbe Zeit, da Herder die schlichte Treuherzigkeit der Volkslieder aller Völker in einer trefflichen Sammlung lebendig vor Augen führte und Goethe den König von Thule und den Erlkönig dichtete, wucherte in Bürger noch unausrottbar die aus der bänkelsängerischen Verwilderung des Volksliedes entsprungene Anschauung, als müsse die Ballade eine rührende Schauergeschichte oder eine auf rohe Lachmuskeln berechnete Schwankgeschichte sein.

Und diese aufdringliche Plumpheit übertrug Bürger auch in seine Uebersetzungen, in Shakespeare's Macbeth und Sommernachtstraum, in Pope's Heloise, in seine jambische Iliasübersetzung, die freilich bei dem damaligen Zustand der deutschen Uebersetzungsliteratur selbst bei Goethe und Wieland die entgegenkommendste Aufnahme und Aufmunterung fand. Nur in den Bruchstücken, welche nach dem Vorbild der Voß'schen Odysseeübersetzung die Ilias in Hexametern wiederzugeben versuchten, zeigt sich jene bescheidene Hingebung und Unterordnung, welche des Uebersetzers unerläßlichste Pflicht ist.

Aber unter Bürger's lyrischen Gedichten giebt es Vieles, das sich in Poesie der Empfindung und in Schmelz und Wohllaut des Verses dem Schönsten anreiht, was deutsche Dichter gesungen. Besonders gilt dies von seiner Liebeslyrik; vorausgesetzt, daß man diese Gedichte in ihrer ersten Urgestalt liest, bevor eine überängstliche Feile sie abschwächte und verkünstelte. Eine Gluth und Zartheit, eine Lust

und glückerfüllte Munterkeit, die unwiderstehlich hinreißt. Er, der die leidvollste Tragödie in sich durchlebte, ist weit entfernt von jener wilden Zerrissenheit, in deren koketter Schaustellung sich die neuere Lyrik so sehr gefällt; nur selten werden diese schmerzvollen Töne angeschlagen, und dann immer nur mit dem tief elegischen Sehnen nach Friede und Versöhnung.

„Was kümmert mich die Nachtigall
Im aufgeblühten Hain,
Mein Mädchen trillert hundertmal
So süß und silberrein.
Ihr Athem ist wie Frühlingsluft,
Erfüllt mit Hyazinthenduft."

„Wie wenn des Westes linder Hauch
Durch junge Maien weht,
So säuseln ihre Locken auch
Wenn sie vorübergeht.
O Mai, was frag ich viel nach Dir,
Der Frühling lebt und webt in ihr."

Und das herrliche Lied:

„Mädel, schau mir ins Gesicht,
Schelmenauge blinzle nicht;
Mädel merke, was ich sage,
Gieb Bescheid auf meine Frage,
Holla hoch mir ins Gesicht,
Schelmenauge blinzle nicht.

Schelmenauge, Schelmenmund,
Sieh mich an und thu mir's kund;
He, warum bist Du die Meine,
Du allein und anders keine?
Sieh mich an und thu mir's kund,
Schelmenauge, Schelmenmund.

Sinnend forsch ich auf und ab
Was so ganz Dir hin mich gab?
Ha, durch Nichts mich so zu zwingen,
Geht nicht zu mit rechten Dingen.
Zaubermädel, auf und ab,
Sprich, wo ist Dein Zauberstab?"

Ferner:

„O was in tausend Liebespracht,
Das Mädel, das ich meine, lacht,
Nun sing, o Lied, und sag mir an,
Wer hat das Wunder aufgethan,
Daß so mit tausend Liebespracht,
Das Mädel, das ich meine, lacht."

Von derselben anmuthsvollen Innigkeit sind die Sonette; eine Kunstform, die seit langer Zeit Bürger zuerst wieder hervorzog und sogleich mit genialster Meisterschaft handhabte.

In schwerer sittlicher Schuld verkümmerte Bürger frühzeitig. Und doch wer wird nicht auf's tiefste ergriffen, wenn Bürger wehmuthsvoll von sich selbst sagt:

„Zwar ich hätt' in Jünglingstagen
Mit beglückter Liebe Kraft,
Lenkend meinen Götterwagen
Hundert mit Gesang geschlagen,
Tausende mit Wissenschaft.

Doch des Herzens Loos, zu darben,
Und der Gram, der mich verzehrt,
Hatte Trieb und Kraft zerstört;
Meiner Palmen Keime starben
Eines beß'ren Lenzes werth."

Neben Bürger ist die ächteste Dichternatur des Bundes unstreitig Ludwig Hölty. Der junge Dichter, der nur das achtundzwanzigste Jahr erreichte, verrieth von jeher den Keim frühen Todes; sein ganzes Denken und Empfinden ist daher stille sanfte Beschaulichkeit. Rührende Lust am Leben, herzinnige Freude über die Pracht des Frühlings, über den Sang der Nachtigall, über den Duft mondheller Abende; in dieser stillen Fröhlichkeit aber der wehmüthige Hauch banger Todesahnung, das schwermüthige Sinnen über die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins. Weich und schmiegsam und noch jugendlich unfertig ist auch er vielfach in die Klopstock'sche Art eingegangen, deren volltönende Rhetorik ihm fremd ist, ja er sucht sich sogar die Balladenform anzueignen, die er flach sentimentalisirt; aber sein eigenstes Wesen liegt im singbaren Liede, das durchhaucht und durchglüht ist von dem unwiderstehlichen Zauber liebenswürdigster Herzensreinheit. Ein volles und treues Bild Hölty's gewinnen wir nur in der Ausgabe der Hölty'schen Gedichte von Karl Halm (Leipzig, 1869), die das Verdienst hat, den von Voß mit unverzeihlichster Eigenmächtigkeit überarbeiteten und verunstalteten Text wieder auf den in den Handschriften und ersten Drucken vorliegenden Urtext zurückzuführen.

Die Meisten dieser jungen Göttinger Dichter sind nicht geworden, was sie sich im Blüthentraum ihrer Jugend von ihrer Zukunft ver-

sprachen. Hahn starb jung. Cramer ging in andere Bahnen. Martin Miller, verlockt durch den Ruhm, den er durch seinen Siegwart errungen, verfiel in wüste pietistische Romanfabrikation. Von den Brüdern Stolberg leistete nennenswerthes nur Friedrich (1750—1819), sowohl des Uebersetzers der Ilias, wie als lyrischer und lyrisch-epischer Dichter, beseelt durch einen Hauch gesunden patriotischen Empfindens; aber an ihm rächte sich die Unnatur des gedankenlosen hochtrabenden Tyrannenhasses, in dem er sich gleich manchen Nachahmern Klopstock's zu ergehen gewohnt war; haltlos brach er zusammen, nachdem die Schrecken der Revolution den blutigen Ernst der angelernten Phrasen gezeigt hatten, und ergoß sich in Verwünschungen gegen die Westhunnen. Seit er gar im Jahre 1800 zum Katholicismus übergetreten war, übte er nur noch durch seine Uebersetzungen einiger Tragödien des Aeschylus Einfluß, bis auch dieses Verdienst durch glücklichere Nachfolger in Schatten gestellt wurde.

Merkwürdig genug, daß grade Derjenige, der vielleicht unter allen diesen jungen Dichtern am wenigsten innere Poesie hatte, sich durch ernste Arbeit die breiteste und nachhaltigste Wirkung gewann; Johann Heinrich Voß, geboren am 20. Februar 1751 zu Sommersdorf bei Waren in Mecklenburg.

Es ist sattsam bekannt, wie besonders Voß im Bunde der begeistertste Träger des Klopstockianismus und des Bardenthums war. Dereinst zwischen Klopstock und Ramler als lyrischer Dichter genannt zu werden, das dünkte ihm, wie er am 2. September 1772 an seinen Freund Brückner schreibt, stolzeste Lebenshoffnung. Doch ist es eine Thatsache von der eingreifendsten Wichtigkeit, daß auch er den Einwirkungen Herder's die offenste Empfänglichkeit entgegenbrachte; und zwar um so mehr, da diese ihm nur die Träume und Eindrücke seiner eigenen Jugend deuteten und erweiterten. Wie er als regsamer Knabe gern den alten Liedern gelauscht hatte, die in seiner Mecklenburger Heimath zu fröhlicher Erntezeit draußen im Felde und in den langen Winterabenden in der Spinnstube erklangen, so forderte er jetzt, der Bedeutung dieser Dinge bewußt geworden,

seinen Freund Brückner auf, in Mecklenburg allen sogenannten Gassenhauern auf's sorgsamste nachzuspüren und ihm dieselben mitzutheilen. Es ist die Einwirkung Herder's, wenn der junge Göttinger Student ausdrücklich der vollen und warmen Empfindung, selbst wenn sie in der Sprache Hanns Sachsen's erscheine, mehr Eindruck verheißt als allen prächtigen Päanen der lächerlichen Nachahmer Ramler's und Klopstock's; und ebenso hören wir den Ton der Herder'schen Fragmente, wenn Voß berichtet, daß er die Minnesänger und Luther's Schriften studire, um die alte „Verve“ wiederzubekommen, die die deutsche Sprache ehedem gehabt und die sie durch das verwünschte Latein und Französisch ganz wieder verloren habe. Eine Zeitlang geht er sogar so sehr auf die eben erstehende altdeutsche Philologie ein, daß er sich mit dem kühnen Plan trägt, in Gemeinschaft mit Hölty und Miller ein allgemeines deutsches Wörterbuch zu bearbeiten, in welchem alle Wörter, veraltete und unveraltete, aus ihren Wurzeln abgeleitet, in ihren geschichtlichen Veränderungen und Umbildungen angezeigt und mit den verwandten Wörtern der anderen germanischen Sprachstämme verglichen werden sollen.

Ja Voß verfiel demselben verhängnißvollen Irrthum, an welchem auch Bürger und Claudius krankte, daß er den neuen Begriff einer Dichtung aus dem Volk in den Begriff einer absichtlichen Dichtung für das Volk verzerrte. Viel platte Richtigkeit, viel gemachte und darum kindische Volksthümelei ist aus dieser herablassenden Absichtlichkeit entstanden. Der alte Begriff des Aufklärungszeitalters von der Nothwendigkeit moralisirend lehrhafter Nutzanwenduug und der neue Begriff der Volksdichtung geben die seltsamste Mischung. Am 20. December 1775 suchte Voß bei Karl Friedrich, dem edlen Markgrafen von Baden, gradezu um die Stelle eines öffentlich angestellten Volksdichters nach. Ehedem habe es Hofpoeten gegeben, die nur allzu oft zu verächtlichen Possenreißern herabgesunken; dem jetzigen Stande der Literatur und Bildung sei es angemessen, öffentliche Landdichter zu berufen, deren Obliegenheit es sei, die Sitten des Volks zu bessern, die Freude eines unschuldigen Gesanges auszu=

breiten, jede Einrichtung des Staats durch ihre Lieder zu unterstützen und besonders dem verachteten Landmann feinere Begriffe und ein regeres Gefühl seiner Würde beizubringen. Noch im Jahr 1784 träumt Voß in dem tief empfundenen Gedicht „Der Abendgang" den schönen Traum von dem Wiederaufleben des fahrenden Sängerthums in der Weise der alten griechischen Rhapsoden. Neben seinen Klopstockisirenden Oden tritt daher Voß, ebenso wie Hölty, sogleich mit volksthümlichen Liedern auf. Aber rein lyrische Klänge, träumerische Naturlaute aus der Fülle des still in sich webenden Herzens sind seiner nüchternen verstandesmäßigen Natur fremd.

Schon früh aber, schon in Göttingen, fand Voß diejenige Dichtart, in welcher er später dichterisch die bleibendsten Erfolge errang und welche auch auf seine wissenschaftliche Thätigkeit bestimmend zurückwirkte, die Idylle.

Geßner stand noch immer in ungeschmälertem Ansehn. Wer der Dichtung die Einkehr in's Volksthum zur Aufgabe stellte, mußte sich von dieser süßlichen Unnatur abgestoßen fühlen. Voß, der unter Heyne auf's emsigste den philologischen Studien oblag, ging auf Theokrit zurück; sei es nun, daß ihn, wie es am wahrscheinlichsten ist, der Vergleich, welchen Herder in der zweiten Sammlung der Fragmente zwischen Geßner und Theokrit angestellt hatte, zu Theokrit führte, oder daß, wie Voß in seiner Lebensgeschichte Hölty's berichtet, er durch eigne instinctive Kraft frischeste Naturwirklichkeit als die unerläßlichste Wesenheit ächter Idyllendichtung erkannte und erst nachträglich durch eine Bemerkung Hölty's über seine innere Verwandtschaft mit Theokrit aufgehellt wurde.

Am 20. März 1775 schreibt Voß an Brückner, Theokrit zuerst habe ihn auf die eigentliche Bestimmung dieser Dichtart aufmerksam gemacht. Man sehe bei diesem nichts von sogenannt idealischer Welt und von verfeinerten Schäfern; er habe sicilische Natur und sicilische Schäfer in derbster Naturwahrheit. Die Römer seien nichts als äußerliche Nachahmer gewesen; die Spanier und Italiener aber, fremd in der eigenen Heimath, seien mit ihrer bukolischen Muse nach Arkadien gezogen, einem Lande, wo sich vermuthlich der Gesang

und die Einfalt länger erhalten habe als anderswo. Geßner sei diesen Vorgängern gefolgt und male Schweizernatur mit arkadischen oder, besser gesagt, chimärischen Einwohnern. Und Voß erzählt im Leben Hölty's, daß er um diese Zeit mit Hölty eine Fußwanderung nach Italien und Sicilien verabredete, um, wie er sich ausdrückt, die einfältigen Sitten des Alterthums in Gegenden der freiwirkenden Natur zu erforschen. In abgelegenen Weilern wollten sie sich auf einige Zeit niederlassen, mit den Berghirten Apuliens und des Aetna umherstreifen. Dort, meinten sie, werde der Geist Homer's, Hesiod's und Theokrit's vernehmlicher zu ihnen sprechen und ihnen Manches beantworten, was einem hier nicht einmal zu fragen einfalle.

Zunächst war es besonders die realistische Seite, die treue Natürlichkeit, die feste Localfarbe, welche Voß an Theokrit bewunderte und sich zur Nachahmung vorsetzte. Läßt sich doch Voß in jenem Briefe an Brückner als ein ächter Jünger der Sturm- und Drangperiode sogar zu der grade bei ihm schwer zu begreifenden Aeußerung fortreißen, schöner Natur bedürfe es nicht, der Schotte Ossian sei ein größerer Dichter als der Jonier Homer. Doch wirkte Theokrit nicht minder auf seine Form. Voß war ein zu begeisterter Verehrer Klopstock's und ein zu feinsinniger Schüler und Kenner der Alten, als daß er es über sich vermocht hätte, außer im singbaren Liede, auf die ideale Hoheit antikisirender Formbehandlung zu verzichten.

Die That entsprach nicht dem Wollen. Zu den ersten Idyllen, welche Voß in Göttingen dichtete, gehören „Die Leibeigenen“ und „Die Freigelassenen“. Sie werden fast erdrückt von der Schwere lehrhafter Absichtlichkeit. Voß setzte seinen Stolz darein, durch diese Gedichte unmittelbar Nutzen zu stiften und etwas zur Befreiung der armen Leibeigenen beizutragen.

Nichtsdestoweniger sind diese Idyllen eine sehr bedeutende Stilwendung. Eben jetzt hatte auch Friedrich Müller, der Maler, der selbst eine Zeitlang die Wege Geßner's gewandelt war, mit seiner Idyllendichtung sich der nächsten heimischen Gegenwart und Wirklichkeit zugekehrt und den volksthümlichen Inhalt in volksthümlicher Form behandelt. Wie entscheidend, daß sich sogleich neben die volks-

thümliche Idylle die Idylle hohen Stils stellte, neben das realistische Genrebild das historische Genrebild!

Mit diesem Zug zur antikisirenden Idylle steht diejenige Thätigkeit, durch welche Voß am meisten in die Geschichte eingegriffen hat, im engsten Zusammenhang.

Theokrit und die eigenen Versuche in der Idyllendichtung führten Voß zu immer reinerer und tieferer Freude an der Odyssee. Voß begann die Uebersetzung derselben 1777. Einzelne Bruchstücke wurden in demselben Jahr im fünften Stück des Deutschen Museums, zwei Jahre später im zweiten Stück des Deutschen Merkur, sowie 1778 in Voß' Musenalmanach veröffentlicht; 1780 brachte das Deutsche Museum nochmals eine Probe. Das Ganze erschien zuerst 1781. Auf die Uebersetzung der Odyssee folgte die Uebersetzung der Ilias, im Sommer 1786 begonnen, seit 1789 bruchstückweise veröffentlicht und 1793 beendet.

Jetzt, da Ton und Sprache der Voß'schen Homerübersetzung typisch geworden, jetzt bringen wir uns nur selten zum Bewußtsein, daß diesen bindenden Typus nur Derjenige schaffen konnte, dessen Auge gleich scharf für das Volksthümliche wie für das künstlerisch Ideale in Homer war. In jenen Tagen, da Lessing im Laokoon und Herder in den Fragmenten ein so feines Verständniß für die Herrlichkeit Homer's bekundeten, kannten die Ungelehrten die Homerische Dichtung nur in der französirten Entstellung Pope's und der Madame Dacier. Goethe in seinem Knabenalter lernte Homer zuerst in einer aus dem Französischen übersetzten Prosaübersetzung kennen, welche 1754 unter dem Titel „Homer's Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reiches“ in einer Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten erschienen war. Die Prosaübersetzungen von Damm (1769—71) und Kütner (1771—73) hatten dem Uebel nicht abgeholfen. Und die Menschen der Sturm- und Drangperiode waren in Gefahr, an die Stelle der einen Einseitigkeit nur eine andere Einseitigkeit zu setzen. Einer richtigen und tüchtigen Homerübersetzung stellte Bürger 1771 das Ziel, der Leser müsse in den süßen Wahn gerathen, daß Homer ein alter Deutscher gewesen

und seine Ilias deutsch gesungen habe: und verzichtete er auch auf den tollen Einfall, eine Ilias in Reimen „ganz in Balladenmanier“ zu geben, so galt es ihm doch damals als unbestreitbar, daß eine deutsche Ilias in Hexametern „das fatalste Geschleppe“, „die unangenehmste Ohrenfolter“ sein müsse. Auch Herder war in den Fragmenten für die Jamben eingetreten; und Goethe, der seit der Straßburger Zeit sich täglich die Andacht liturgischer Lection aus seinem heiligen Homer holte, kam der Jambenübersetzung Bürger's mit so warmer Theilnahme entgegen, daß er dem Uebersetzer, um die Fortsetzung zu ermöglichen, sogleich die Summe von fünfundsechszig Louisdor als Ertrag einer von ihm am Hofe zu Weimar eröffneten Subscription überschickte. Voß mit der unsterblichen That seiner Odysseeübersetzung, die, wenn auch nicht ganz an die feine Beweglichkeit der Homerischen Sprache hinanreichend, doch von dem reinsten Hauch antiker Kunstidealität getragen und, bevor die späteren Ausgaben in kalte Verskünsteleien verfielen, zugleich von frischester Natürlichkeit und treuherzigster Schlichtheit war, machte diesen unkünstlerischen Willkürlichkeiten ein Ende. Seitdem ist die Sprache der Voß'schen Homerübersetzung die feststehende Sprache aller deutschen Epik geworden, wenn auch spätere Uebersetzer Voß übertroffen haben. Selbst Bürger war von der Macht dieses Eindrucks so überwältigt, daß auch er nunmehr von dem hartnäckig verfochtenen Jambus zum Hexameter überging und eine erneute Iliasübersetzung begann, die freilich in der naiven Wiedergabe des Homerischen Geistes mit Voß nicht vergleichbar ist, aber doch von den groben Eigenmächtigkeiten seiner früheren Uebersetzerart weit abliegt.

Ein Ereigniß von der unermeßlichsten Tragweite. Die Bahn ächter Uebersetzerkunst war gebrochen. Das Empfinden und Erkennen der großen griechischen Dichtung wurde reiner und lebendiger. Was bisher nur der Besitz Einzelner gewesen, wurde Gemeinbesitz aller Gebildeten.

Namentlich auch für die Dichtweise Goethe's und Schiller's ist diese Homerübersetzung von dem bestimmendsten Einfluß geworden!

Und Voß selbst war der Erste, an welchem sich diese lebensvolle Wiedererweckung des Homerischen Geistes glänzend bethätigte.

Im Frohgefühl still inniger Häuslichkeit, im täglichen trauten Verkehr mit den kernhaften Menschen der Nieder=Elbe, unter denen er, zuerst in Wandsbeck, dann als Rector in Otterndorf im Lande Hadeln und zuletzt in Eutin, seine Heimath gefunden, in der hingebenden Freude an Garten, Wald und See, hatte sich der idyllische Zug seiner Natur nur immer tiefer ausgebildet. Der Idylle „Der siebzigste Geburtstag“ (1781) und der „Luise“, deren einzelne Gesänge seit 1783 erschienen und später von Voß leider etwas zu sehr in's Breite gezogen wurden, ist der Ruhm epochemachender Stellung unentreißbar.

Was der strebsame Jüngling bereits in Göttingen unter der Führung Theokrit's versucht hatte, das feste Hineintreten in die Poesie der Wirklichkeit, das frische Erfassen und Schildern der eigensten heimischen Zustände und Lebensgewohnheiten, und dabei das Festhalten antiker Kunstidealität innerhalb der eingehendsten Kleinmalerei, das hatte sich jetzt in ihm durch die Schule Homer's zu festem und klarem Stilgefühl vollendet. Es ist die schlichte gemüthsinnige Welt des norddeutschen Pfarr= und Schulhauses; aber mit so feinem Sinn für das Naive und Patriarchalische empfunden und angeschaut, daß in der That die hoheitsvolle Idealität der gewählten Kunstform den bannenden Zauber tiefster innerer Nothwendigkeit in sich trägt.

Treffend sagte Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, mit der Luise habe Voß die deutsche Literatur nicht blos bereichert, sondern wahrhaft erweitert. Diese Idylle könne mit keinem anderen Gedicht ihrer Art, sondern nur mit griechischen Mustern verglichen werden.

Es ist gewiß, daß Voß hinter seinem hohen Ziel noch zurückbleibt. Das Letzte und Höchste ist nur dem höchsten Genius erreichbar. Die epische Umständlichkeit verliert sich bei Voß oft in ermüdende Breite. Die Charaktere sind nur aus der Oberfläche des Daseins geschöpft; statt der durchgeistigten Tiefe und Schönheit naiv harmonischer Menschlichkeit nur biedere beschränkte Altväterlichkeit.

Aber war das Ziel nicht erreicht, so war es doch unverlierbar gezeigt. Wir wissen, mit welcher tiefen und nachhaltigen Gewalt diese Idyllendichtung auf Goethe wirkte. Goethe hat nie ein Hehl gemacht, daß Hermann und Dorothea aus seiner nacheifernden Bewunderung der Voß'schen Luise hervorging.

2. Leisewitz.

Johann Anton Leisewitz, am 9. Mai 1752 zu Hannover geboren, trat am Geburtsfeste Klopstock's, am 2. Juli 1774, in den Göttinger Dichterbund. Seine Theilnahme war nur von kurzer Dauer; schon im October desselben Jahres verließ er Göttingen, um sich als Sachwalter in Hannover niederzulassen. Voß berichtet in seinen Briefen, daß Leisewitz schon damals mit der Abfassung seines Trauerspiels „Julius von Tarent“ beschäftigt war.

Leisewitz reichte dieses Trauerspiel ein, als Schröder am 28. Februar 1775 einen Preis für das beste „Originalstück“ ausgeschrieben hatte. Den Preis erhielt nicht Leisewitz, sondern Klinger für seine „Zwillinge“. Aber schon damals widersprach die öffentliche Meinung dieser Entscheidung. Und das geschichtliche Urtheil hat dieser öffentlichen Meinung Recht gegeben.

Sowohl in der Sprache wie namentlich auch in der Art der dramatischen Komposition sieht man durchaus die Schule Lessing's. Die Einheit der Zeit ist auf's strengste gewahrt. Lessing begrüßte daher dieses Stück, obgleich er es anfänglich für ein Werk Goethe's hielt, mit Freuden, und wurde später dem Dichter auch persönlich auf's herzlichste zugethan. Dennoch ist der durchgreifende Lebensnerv des Stücks der Geist der Sturm- und Drangperiode.

Dies zeigt bereits das Grundmotiv. Das Grundmotiv ist nicht wie in Miß Sara Sampson nur ein moralischer Fehltritt oder wie in Emilia Galotti das verderbliche Spiel eines Intriguanten, sondern es quillt, ganz in der maßgebenden Weise Shakespeare's, aus der schreckenvollen Tiefe dämonischer Leidenschaft. Der unerläßliche Begriff der tragischen Schuld, welcher bei Lessing noch gänzlich fehlte,

dämmert auf, wie gleichzeitig in Goethe's Clavigo; freilich noch nicht mit der scharfen Klarheit, daß aus dieser Schuld die Katastrophe mit unausbleiblicher, das Mitwirken äußerer Zufälle ausschließender Nothwendigkeit abgeleitet wurde.

Zwei Brüder lieben ein und dasselbe Mädchen. Der ältere Bruder, Julius, will von der Geliebten nicht lassen, weil er sie mit der Gewalt unüberwindlicher Leidenschaft liebt; der jüngere Bruder, Guido, will nicht von ihr lassen, weil er bereits öffentlich um die Geliebte geworben, weil er sie in allen Feldzügen und Turnieren als seine Geliebte genannt, weil seine Ehre zum Pfand steht. Der Vater der beiden Brüder, der Fürst von Tarent, schickt das Mädchen in ein Kloster. Julius versucht die Entführung. Guido überfällt ihn bei dem Entführungsversuch und tödtet ihn. Der Vater vollzieht mit eigener Hand am Mörder die sühnende Strafe.

Auch in der Charakterzeichnung ist die Nachahmung Shakespeare's deutlich sichtbar. Freilich müssen wir überall nur nach den Absichten urtheilen, denn mit vollem Recht sagt Merck im vierten Heft des Deutschen Merkur von 1776, daß er bei aller Anerkennung des „ungemeinen Genies“ des jungen Verfassers in den Charakteren Selbständigkeit und Naturwahrheit vermisse, sie seien wie alle Geschöpfe der derzeitigen Dramatisere nur leere Hirngespinnste. Es war im Gegensatz der beiden feindlichen Brüder auf den Gegensatz grüblerisch empfindsamer und derbkräftig handelnder Naturen abgesehen; für Julius war zum Theil Werther, noch mehr aber Hamlet das Vorbild. Ebenso erinnert Blanca, die Geliebte, an Ophelia. Auch sie wird zuletzt aus gebrochenem Herzen wahnsinnig. Fast jede Tragödie der Sturm- und Drangperiode mußte eine Wahnsinnsscene haben.

Und dazu, ganz im Geist der Sturm- und Drangperiode, in den einzelnen Reflexionen der Handelnden die bittersten, unmittelbar aus Rousseau entlehnten Ausfälle gegen die Uebel des Staats und der Gesellschaft, gegen die Unnatur der kirchlichen Satzungen, wie sie Leisewitz auch in zwei kleineren dramatischen Skizzen „Die Pfändung“ und „Der Besuch um Mitternacht“ im Göttinger Musenalmanach von 1775 zu dramatischem Ausdruck gebracht hatte.

Was Wunder also, daß das gesammte jüngere Geschlecht dieser Dichtung rückhaltslos zujubelte. Namentlich auf Schiller hat Julius von Tarent den nachhaltigsten Einfluß geübt. Er fand, wie er sich in einem Brief an Reinwald ausdrückt, in Leisewitz mehr Feuer, mehr Blut und Nerv als in Lessing's Emilia Galotti. Eine später vernichtete Jugendarbeit Schiller's „Cosmus von Medicis" war eine Nachahmung. Auch in den Räubern nicht blos derselbe Gegensatz zweier feindlicher Brüder, sondern sogar einzelne wörtliche Reminiscenzen. Und noch unmittelbarer kehrt dasselbe Motiv in einem seiner spätesten Stücke wieder, in der Braut von Messina; allerdings nach dem Begriff der strengen Schicksalsnothwendigkeit griechischer Kunstidealität vertieft und umgewandelt.

Seitdem verstummte Leisewitz. Im Juliheft 1776 von Boie's Deutschem Museum finden sich zwei Scenen beabsichtigter Tragödien „Konradin" und „Alexander und Hephästion"; sie sind Bruchstücke geblieben; ebenso ein Lustspiel „Der Sylvesterabend oder die Weiber von Weinsberg", welches G. Kutschera 1876 aus dem Nachlaß veröffentlicht hat.

Im November 1775 war Leisewitz nach Braunschweig übergesiedelt. Dort gelangte er zu hohen Verwaltungsämtern. Er starb am 10. September 1806.

Es ist nicht stichhaltig, wenn man gesagt hat, die Niederlage, welche Leisewitz bei jener Preisbewerbung erlitten, habe ihn von der Fortsetzung seiner dichterischen Thätigkeit zurückgeschreckt; das Aufsehen, das sein Drama erregte, und der Bühnenerfolg, den es überall hatte, entschädigte ihn für diese Unbill hinlänglich. Auch der Vorwurf der Trägheit, welchen seine Freunde oft wiederholen, ist kein genügender Erklärungsgrund. Der tiefere Grund ist wohl, daß Leisewitz, verständig und bescheiden, und fest in Lessing'scher Tradition wurzelnd, seine Kräfte dem Wettkampf mit Goethe und Schiller nicht gewachsen fühlte.

Für dieses Gefühl williger Unterordnung liegt ein sehr bestimmtes Zeugniß vor. Schon während seiner Göttinger Studienzeit hatte sich Leisewitz eine Geschichte des dreißigjährigen Krieges

zur Aufgabe gestellt und die Vorarbeiten auch späterhin sorgsam weitergeführt. Er vernichtete die Handschrift, als Schiller's berühmtes Geschichtswerk erschien.

Nach seinem Tode mußten laut testamentarischer Verfügung seine sämmtlichen Papiere verbrannt werden.

Neuntes Kapitel.

Schiller.

Bis zu seiner ersten Uebersiedelung nach Weimar 1787.

---

1. Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Die Anthologie.

Was Goethe von Klinger berichtet, daß dieser sich um so inniger an Rousseau geschlossen, je quälender der Widerspruch zwischen seinem stolzen Unabhängigkeitssinn und seiner bekümmerten äußeren Lage an ihm genagt habe, das wiederholte sich in Schiller's ersten Entwicklungsjahren in verstärkter Bedeutung.

Friedrich Schiller, am 10. November 1759 zu Marbach geboren, verlebte seine Kindheit in engen und kleinen Verhältnissen. Auf dem Jüngling lastete der Druck harter und despotischer Erziehung. Täglich umgab ihn die wüste Tyrannenwirthschaft des Herzogs Karl Eugen, welcher Männer wie Moser und Schubart jahrelang schuldlos und unverhört im scheußlichsten Kerker hielt, seine Landeskinder für schnödes Blutgeld nach Amerika verkaufte, den üppigen Hofhalt von Versailles zu überbieten trachtete, und welcher, nachdem er im Alter plötzlich eine reumüthige Sinneswandlung in sich er=

fahren hatte, selbst die Güte und Menschenfreundlichkeit immer nur in der Weise unbeschränkter Herrscherlaune zu erfassen und zu verwirklichen wußte. Ja, zu diesem Gewaltherrscher stand Schiller in nächster persönlicher Berührung, erlitt von ihm den unmenschlichsten Zwang, mußte sich vor ihm drücken und bücken bis zur Selbsterniedrigung und Heuchelei; er, der freiheitglühende selbstbewußte Jüngling, der in seinen vertraulichen Aeußerungen von nichts lieber spricht als von dem unbeugsamen Stolz edler Seelen, und von dem einer seiner Jugend- und Leidensgenossen treffend sagt, daß, wäre er nicht ein großer Dichter geworden, er sicher ein großer Mensch im handelnden öffentlichen Leben geworden sein würde, dessen Loos freilich leicht die Festung hätte werden können. Und dies Alles in einer Zeit, da die Großthaten der nordamerikanischen Freiheitskriege allmählich auch in Deutschland den erstorbenen politischen Sinn wieder zu wecken begannen, und in einem Lande, wo die Spöttereien des geschickten Journalisten Wekhrlin und die flammenden agitatorischen Gedichte Schubart's lebendig fortklangen! Christian Friedrich Daniel Schubart, geboren 1739, hatte theils in anspruchsvoller Odenform, theils in volksthümlichem Liederton mannhaft und freisinnig gedichtet, hatte eine Ausgabe von Klopstock's kleineren Schriften veranstaltet, und durch seine „Deutsche Chronik" Einfluß auf das geistige Leben seiner schwäbischen Heimath gewonnen, als 1777 sein Leben durch die jähe und nie gerechtfertigte Verhaftung grausam zerschnitten wurde. Aus der Zeit der zehnjährigen Gefangenschaft stammen noch bedeutende Gedichte; — wie „die Gruft des Fürsten". Aber allmählich erschlaffte dennoch die Spannkraft seines Geistes. Als er 1787, zum Theil auf preußische Verwendung, die wegen seines Hymnus auf Friedrich den Großen erfolgte, freigegeben wurde, erwies sich seine Kraft als gebrochen. Er fügte sich in die Rolle eines Hofdichters, und schrieb sogar Verse wie die folgenden:

„Frei zu denken, frei zu handeln
Ziemt dem großen Haufen nicht;
Besser in der Nacht zu wandeln
Ist ihm als im Mittagslicht!"

Ein traurigeres Beispiel despotischer Willkür als Schubart's Behandlung konnte sich dem jungen Schiller nicht bieten.

In Rousseau fand der brennende düstere Zorn des genialen Jünglings und, wie Schiller selbst sich bitter ausdrückt, die Indignation seiner verletzten Menschenwürde Gehalt und Gestalt, Erfüllung und Ziel. Die Verherrlichung des „Riesen“ Rousseau, gegen welche die Splitterrichter nur kindische Zwerge seien, „denen nie Prometheus' Feuer blies“, ist eines seiner ersten Gedichte. Rousseau wurde das bestimmende Ideal aller seiner Gedanken und Empfindungen. Das Grundthema der gesammten Jugenddichtung Schiller's, insbesondere seiner dramatischen, ist der von Rousseau aufgestellte tragische Gegensatz zwischen der Fülle und Reinheit der ursprünglichen Menschennatur und der unheilbaren Verderbtheit der thatsächlichen Wirklichkeit. Und zwar mit der entscheidenden Wendung, daß, während alle die anderen Stürmer und Dränger, in deren Leben Despotenwillkür nicht so unmittelbar eingegriffen hatte, in der dichterischen Darstellung dieses Gegensatzes sich meist nur auf die stillen Fragen und Anliegen der Sitte und Bildung beschränkten und die großen öffentlichen Dinge entweder gar nicht oder doch nur sehr vorübergehend und oberflächlich berührten, Schiller gepreßten Herzens sich fast ausschließlich an die politische Seite Rousseau's hielt und den Ruf nach Erlösung und nach Wiederherstellung der verlorenen unverlierbaren Menschenwürde gegen die Zustände und Schäden des bestehenden Staatslebens selbst richtete.

Von Schiller's Jugenddichtung gilt unbedingt, was man irrthümlich meist als seine Gesammtcharakteristik ausspricht, daß Schiller der Dichter der Freiheit ist. Jener zornig aufspringende Löwe mit der Inschrift „In tyrannos“, welchen die Titelvignette der zweiten Auflage der Räuber zeigte, war der innerste Ausdruck der tief revolutionären Stimmung, welche des jungen Dichters ganzes Wesen durchglühte.

Das erste Drama Schiller's, „Die Räuber“, wurzelt in dem Traumbild Rousseau's von dem einstigen Vorhandensein eines Naturzustandes, der sich zu den unausbleiblichen Uebeln der Bildung ver=

halte wie Gesundheit zu Krankheit. Das zweite Drama, die Tragödie Fiesco's, flüchtet in die Ideale republikanischer Begeisterung. Und das dritte Drama „Kabale und Liebe“ wendet sich grollend an die nächste Gegenwart und Wirklichkeit selbst; eine zermalmende politische Satire, die Unnatur und Vernunftwidrigkeit der herrschenden staatlichen und gesellschaftlichen Zustände und Vorurtheile mit unerbittlichster Schärfe bloßlegend.

Alles noch unreif und phantastisch, wie die Denkweise Rousseau's selbst noch eine unreife und phantastische war; aber trotz aller Unreife und Roheit von unvergänglicher Poesie der Leidenschaft.

Kaum können wir uns noch zurückversetzen in die Stimmungen und Anschauungen, aus welchen die Tragödie der Räuber erwuchs. Schiller's Jugendfreund Hoven bestätigt in seiner Selbstbiographie (1840. S. 55), daß der Dichter den ersten Anstoß durch eine Erzählung Schubart's „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ erhielt, die 1775 im Schwäbischen Magazin erschien und im sechsten Bande von Schubart's gesammelten Schriften 1839 wieder abgedruckt worden ist. Sowohl der Gegensatz von Karl und Franz Moor wie die Gestalt und das Schicksal des alten Grafen waren in dieser Erzählung klar vorgezeichnet. Das Verhältniß zweier verfeindeter Brüder hatten Leisewitz und Klinger in ihren Preisstücken behandelt. Und mit Recht hat man neuerdings auch darauf hingewiesen, daß das Schauspiel Heinrich Ferdinand Möller's „Sophie oder der gerechte Fürst“, in welchem ein edelmüthiger Räuberhauptmann, von dem eine gleichzeitige Kritik sagt, daß er unter anderen Umständen eine Brutusseele geworden wäre, sich alle Herzen eroberte, eben damals auch in Stuttgart ein oft und gern gesehenes Repertoirestück war. Aber das Schöpferische und Bedeutende Schiller's ist, daß er diese Anregungen miteinander zu verflechten und diese Erfindung zum monumental dichterischen Ausdruck der brütenden, leidenschaftlich grollenden Rousseaustimmung zu erheben wußte. Karl, der an sich Reine und Edle, ja nach der Empfindungsweise des Zeitalters sogar Weiche und Empfindsame, wird durch die schändlichsten Ränke und Hetzereien seines böswilligen Bruders um Vater und Geliebte be-

trogen; verzweifelt faßt er den Entschluß, sich von allen Banden der Gesellschaft loszusagen, um an der Spitze einer Räuberhorde in gewaltthätiger Selbsthilfe gegen die Niedertracht der Welt anzukämpfen und das verletzte und verlorene Menschheitsideal zu rächen und wiederherzustellen. Franz aber, der abgefeimte Bösewicht und Schurke, ist nicht blos ein Bösewicht und Schurke aus angeborener unentrinnbarer Naturanlage, sondern, was das Bestimmende seines ganzen Charakters ist und als dies Bestimmende von dem dramatischen Darsteller gar nicht scharf genug betont werden kann, ein Bösewicht und Schurke aus kalter raffinirter Ueberlegung, aus Philosophie und Sophistik, oder, um Schiller's eigene Bezeichnung beizubehalten, ein räsonnirender Bösewicht, ein metaphysischer spitzfindiger Schurke, zu dessen cynisch-materialistischen Reflexionen Schiller's medicinische Studien den Stoff lieferten. So erweitert und vertieft sich die Gegenüberstellung der beiden ungleichen und feindlichen Brüder, wie sie seit Fielding's Tom Jones so oft wiederholt worden, zur schneidenden Gegenüberstellung von Natur und Kultur im Sinn Rousseau's. „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Jahrhundert, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ „Der lohe Lichtfunke Prometheus' ist ausgebrannt; dafür nimmt man jetzt die Flamme von Bärlappenmehl, Theaterfeuer, das keine Pfeife Taback anzündet.“ „Pfui, pfui über das schlappe Castratenjahrhundert, zu nichts nütze als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Alterthums mit Commentationen zu schinden, und zu verhunzen mit Trauerspielen... Da verrammeln sie sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Conventionen!... Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre; das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus!“ „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen!“ Eine Kriegserklärung gegen alle unverbrüchlichen Grundlagen der menschlichen Gesellschaft; wahnwitzig und ungebärdig, aber voll trotziger Kraft und voll tiefer sittlicher Entrüstung! Selbst im blutigen Frevel noch der unverwüstliche Reiz

hochherziger idealistischer Schwärmerei! Und wird auch zuletzt der Vernunft die Ehre gegeben, so daß der Vermessene, der da wähnte, die Parteilichkeiten der Vorsehung gutmachen und die Welt durch Gräuel verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrechthalten zu können, zerknirscht zu den Schranken des Gesetzes zurückkehrt und sich freiwillig dem Gericht stellt, das Herz des Dichters und des Zuschauers steht auf der Seite des „erhabenen Verbrechers“, des „majestätischen Sünders“, des „hohen Gefallenen“, das Herz des Dichters und des Zuschauers grollt der Bildung und Gesellschaft, deren Verruchtheit allein es ist, die solche Kraft und Seelengröße auf falsche Wege treibt. Im „Monument Moors des Räubers“ heißt es: „Zu den Sternen des Ruhms klimmst Du auf den Schultern der Schande! Einst wird unter Dir auch die Schande zerstieben!“

Fiesco, das zweite Drama Schiller's, ist thatsächlicher. Nicht mehr unmögliche Räuberromantik, sondern der feste Boden der Geschichte; nicht mehr phantastische Improvisirung eines wilden Naturzustandes in den böhmischen Wäldern, sondern die Frage nach der Verwirklichung menschenwürdiger Freiheit innerhalb des staatlichen Daseins. Aber es ist dem jungen Dichter nicht gelungen, die Grundidee zu fester Klarheit herauszuarbeiten. Zwei sich widersprechende Motive liegen wirr und störend nebeneinander. Es kann kein Zweifel sein, daß der rousseaubegeisterte Jüngling es auf die Verherrlichung republikanischer Größe und Freiheit abgesehen hatte. Mit scharfer Betonung nennt sich das Drama schon auf dem Titel ein „republikanisches“ Trauerspiel. Fiesco, der zuerst das Haupt und der Führer des republikanischen Aufstandes gegen die Tyrannis der Doria ist, zuletzt aber in frevelhaftem Herrschergelüst selbst nach dem Thron strebt, wird gestürzt durch Verrina, den edlen unbeugsamen republikanischen Patrioten. Die Tragödie Fiesco's ist nach Schiller's eigenem treffenden Ausdruck das Gemälde des wirkenden und stürzenden Ehrgeizes; wo ein Brutus lebt, muß Cäsar sterben. Allein so straff und wirksam in diesem Sinn der dramatische Kampf und Gegensatz angelegt ist, es rächte sich doch, daß der geschichtliche Stoff, welchen Schiller auf Grund einiger Andeutungen Rousseau's ergriffen

hatte, dieser Auffassungsweise die unüberwindlichsten Hindernisse entgegenstellte. Der Dichter wollte eine gegen alle Unbill und Eigensucht siegende Revolution schildern, und der geschichtliche Stoff bot nur eine scheiternde und besiegte. Die rathlosesten Schwankungen sind nicht ausgeblieben. Dies zeigt sich zunächst in der Charakterzeichnung der Verschworenen selbst. Es war dem geschichtlichen Verlauf der Dinge völlig angemessen, aber der Dichtung, die der Verherrlichung des republikanischen Geistes galt, war es widerstrebend, daß der Dichter sogleich in den ersten Scenen auf's emsigste beflissen ist, mit unverkennbarster Ausdrücklichkeit einen großen Theil der republikanischen Verschworenen als unsaubere Gesellen zu schildern, als leichtfertige Schuldenmacher, die bei Gelegenheit der Staatsveränderung ihren Gläubigern das Fordern zu verleiden gedenken, als ausschweifende Wüstlinge, die im Gewühl und Trubel des Aufstandes nur um so sicherer die Beute ihrer Leidenschaften zu gewinnen hoffen. „Wärme mir einer das abgedroschene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Bankerott eines Taugenichts und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staates entscheiden", sagt Calcagno. Am schlagendsten aber zeigt sich die Widerspenstigkeit des Stoffs in jenem berühmten, schneidend epigrammatischen Schlußwort Verrina's: „Ich gehe zum Andreas!", das die Ergebnißlosigkeit des ganzen Aufstandes ausspricht und also die Geschichte in ihr Recht setzt, aber den eigensten Nerv der Dichtung, die Einheit und Folgerichtigkeit der Idee plump durchhaut und den beabsichtigten Eindruck derselben von Grund aus aufhebt. Insofern war es durchaus gerechtfertigt, wenn Schiller auf das Andringen Dalberg's für die Aufführung in Mannheim eine Theaterbearbeitung unternahm, in welcher ohne Rücksicht auf die geschichtliche Thatsächlichkeit die Republik zum Sieg geführt wird, indem Fiesco den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, zuletzt in göttlicher Selbstüberwindung wegwirft und eine höhere Befriedigung darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein. Freilich leidet unter dieser Abstumpfung des inneren Seelenkampfes die tragische Tiefe.

Kabale und Liebe, das dritte Drama Schiller's, wirkt um so schneidender, je unmittelbarer es in der nächsten Gegenwart steht. Mit Recht ist Kabale und Liebe der beste Commentar der Räuber genannt worden. Die Fäulniß und Verderbniß, die in Franz Moor so entsetzlich zum Ausbruch kommt, ist der Grundzug aller unserer staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen. Kabale und Liebe ist eine sociale Tragödie. Mit glücklichstem Scharfblick hat der Dichter dasjenige Motiv erfaßt, in welchem die Unnatur der Gesellschaft, insbesondere das unmenschlich Kastenhafte der Standesunterschiede, am schreiendsten zu Tage tritt. Es ist der Begriff der sogenannten Mißheirath, dem noch immer erbarmungslos unzählige Menschenopfer fallen. Das klare unveräußerliche Naturrecht des Herzens im tragischen Kampf und Gegensatz mit den finsteren und zähen Mächten der gesellschaftlichen Formen und Vorurtheile. Auf der einen Seite die tiefe Liebe Ferdinand's, des jungen Adligen, und Louisen's, des schlichten Bürgermädchens. „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen oder die Töne eines Accords auseinanderreißen?" sagt Ferdinand. „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall, mein Wappen giltiger als die Handschrift des Himmels in Louisens Augen: Dieses Weib ist für diesen Mann!" Auf der anderen Seite der Vater Ferdinand's, der Präsident, der nichts kennt als Adel und Carrière, und zur Förderung seines äußeren Glanzes vor nichts zurückschreckt, nicht vor Pfiffen und Ränken, selbst nicht vor Gewaltthaten und Verbrechen; und neben dem Präsidenten das Geschmeiß seiner Creaturen, das im Secretär Wurm treffend gezeichnet ist, und die Lasterhaftigkeit und Hohlheit des Hofadels, die in Lady Milford und im Hofmarschall Kalb zu drastischem Ausdruck kommen. Es galt, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, die Verspottung der vornehmen Narren- und Schurkenart. Minor hat im zweiten Bande seiner Schillerbiographie aufgezählt, wie reichlichen Stoff die Wirklichkeit Schiller geboten hat. Vieles ist carricaturartig verzerrt; das Wesentlichste aber ist, wie Schiller's Freund Streicher, der die gemeinsame Flucht beschrieben hat, ausdrücklich bestätigt, fast porträthaft den Persönlichkeiten

und Verhältnissen des Stuttgarter Hof- und Beamtenlebens entnommen. Und wie in Stuttgart, so war es in vielen deutschen Residenzstädten. Es ist gewiß, solche nackte Photographirung krankhafter Wirklichkeit ist nichts weniger als künstlerisch; zumal die Schurken triumphiren und der Sturz derselben nur sehr äußerlich und, fast möchte man sagen, erst nachträglich erfolgt. Was aber diese Dichtung nicht blos für die Zeitgenossen so wirksam machte, sondern ihr für immer unvergänglichen Werth giebt, das ist die erschütternde Kraft und der brennende Zorn der politischen Satire. Nie ist eine revolutionärere Tragödie geschrieben worden. Jeder Zug ein Dolchstich. Das tragische Seitenstück zu Beaumarchais' Figarokomödie.

Was ist das für eine tiefe finstere Zerrissenheit, die sich in diesen drei Erstlingsdramen Schiller's ausspricht! Am 4. Januar 1783 schrieb Schiller an Frau von Wolzogen (vgl. die von Fritz Jonas besorgte Gesammtausgabe seiner Briefe): Es ist ein Unglück, daß gutherzige Menschen so leicht in das entgegengesetzte Ende geworfen werden, in den Menschenhaß, wenn einige unwürdige Charaktere ihre warmen Urtheile betrügen. So erging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfaßt und zuletzt fand ich, daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte." Und es wirft ein scharfes Streiflicht auf die Gemüthsstimmung des jungen Dichters, wenn er in seiner Vorlesung über „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" in einer von ihm später beseitigten Stelle, die im dritten Bande von Goedeke's Kritischer Ausgabe Seite 516 wieder abgedruckt ist, noch 1784 schrieb: „Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeare's Timon von Athen ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und, so gewiß ich den Menschen vor allem Anderen zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte als im Timon von Athen." Schon Goethe hat im

Gespräch mit Eckermann am 18. Januar 1827 auf die innere Verwandtschaft Schiller's mit Byron hingewiesen.

Es war unausbleiblich, daß sich das Phantastische und Ueberreizte der Schiller'schen Jugenddramen auch in ihrer künstlerischen Form offenbarte und rächte. Sowohl in der Art der Motivirung und Lösung des tragischen Conflicts wie in der Zeichnung der Charaktere. Es ist bekannt, daß Schiller auf der späteren Höhe seiner Kunstentwicklung gegen diese Erstlinge seiner genialen Schaffenskraft den entschiedensten Widerwillen hegte und, soweit sein Einfluß reichte, nur höchst ungern deren Aufführung gestattete.

Alle Tragik, welche man die blos pathologische zu nennen pflegt, weil sie nicht aus der reinen und ewigen Menschennatur selbst, sondern nur aus den zufälligen und vorübergehenden Verwicklungen und Krankheitserscheinungen bestimmter Zeit- und Weltverhältnisse geschöpft ist, leidet an dem Grundmangel, daß dem tragischen Kampf sowohl die innere unentrinnbare Nothwendigkeit seines Ausbruches wie die innere unentrinnbare Unlösbarkeit fehlt. Statt der scharfen Spannung festen dramatischen Gegensatzes nur die Aeußerlichkeit der Intrigue. Die Intriguentragödie ist daher die untergeordnetste Art der Tragik oder vielmehr nur eine Abart derselben. Die Räuber und Kabale und Liebe sind nichts als Intriguentragödien; und zwar Intriguentragödien von äußerst ungeschickter und plumper Intriguenführung. Schon oft ist hervorgehoben worden, wie überaus schwach die Motivirung ist, daß Karl Moor auf Anlaß eines untergeschobenen Briefes sofort zum Räuber wird, ohne den leisesten Versuch zu machen, sich vorher mit dem Vater zu verständigen. Und nicht minder oft ist gerügt worden, daß auch die Katastrophe in Kabale und Liebe lediglich durch einen solchen untergeschobenen Brief herbeigeführt wird; Ferdinand fällt unter sich selbst herab, indem er diesen groben Betrug nicht durchschaut. Es ist unbestreitbar, daß Fiesco, so begründetem Tadel die inneren Unklarheiten der Grundidee unterliegen, nach der Seite der Komposition das beste der Schiller'schen Jugenddramen ist; hier allein ist straffer Gegensatz, festes und klares

Herausspringen der tragischen Katastrophe aus dem Charakter und der tragischen Schuld des Helden.

Mit der Plumpheit dieser Intriguenführung hängt es zusammen, daß Schiller's Bösewichter und Intriguanten gar so roh und ungeschlacht sind. Während Marinelli in Lessing's Emilia Galotti eine ächt künstlerische Figur ist, durch den feinen Weltschliff und das unverkennbare ironische Behagen an seiner pfiffigen Intriguenvirtuosität von der Sonne der Idealität umglänzt, während gar Carlos in Goethe's Clavigo als Träger einer durchaus berechtigten Anschauung dasteht und seine schneidende Herzenskälte durch die warme Liebe und Hingebung für seinen Freund, dessen Wohl er einzig will, gemildert und durchwärmt ist, sind Schiller's Intriguanten nichts als die unmenschlichsten Schurken; kein klärender Strahl fällt in die stickende Moderluft. Franz Moor ist eine Nachahmung Richard's des Dritten; wo aber ist die heroische Kraft, durch welche in Richard auch die Bosheit poetisch wird? Es ist eine kühn angelegte, aber ungeheuerliche Fratze, der selbst die genialsten Darsteller nur schwer Glaublichkeit und Ueberzeugungskraft zu geben vermögen. Und der Präsident und der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe! „O die Natur, die zeigt auf unseren Bühnen sich wieder splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt."

Dazu viel Krankhaftigkeit und Gespreiztheit auch in den anderen Charakteren; Schwulst und Roheit in den männlichen, schmachtende Empfindelei in den weiblichen; viel Unwahrscheinlichkeit und Gewaltsamkeit in der Motivirung der einzelnen Scenen; viel Lust am Grellen und Grausamen, wie z. B. in der Ermordung Amalias in den Räubern und in der Demüthigung der Gräfin Imperiali im Fiesco.

Jene unbeirrbare naive Anmuth und Schönheit, welche Goethe vom ersten Anbeginn in sich trug, fehlte Schiller gänzlich. Und während Goethe das Glück hatte, schon früh überlegene kritische Freunde wie Herder und Merck zu finden, lebte Schiller unter lauter guten, aber unbedeutenden Gesellen, die staunend zu ihm hinauf-

schauten und seine Roheiten und Geschmacklosigkeiten als höchste Genialität bewunderten.

Trotzalledem sind und bleiben diese ersten Dramen Schiller's sehr bedeutende Marksteine in der Geschichte des deutschen Dramas. Ja es kann ernstlich die Frage entstehen, ob Schiller später je den ächt dramatischen Wurf dieser Jugendwerke wiedererreicht hat. Ueberall sehen wir trotz aller Mängel und Schlacken den reichen gottbegnadeten Dichter, den reinen und gemüthsweichen großen Menschen. Namentlich die Räuber sind reich an solchen erhebenden Zügen. Die stille Einkehr Karl Moor's in sein besseres Selbst in der Zurückgezogenheit an den Ufern der Donau ist von so tiefer und reiner Empfindung, von so ächter Milde und Hoheit, daß es einen wahrhaft rührenden Eindruck macht, wenn Schiller in einem seiner ersten Briefe an Körner, am 10. Februar 1785, sich auf diese ergreifende Scene beruft, um seinem neugewonnenen Freund ein Bild seines eigensten Seelenlebens zu geben. Und von jeher ist die wild sich aufbäumende Gewissensangst des teuflischen Franz bei seinem Sterben zum Erhabensten gezählt worden, was eines Dichters Phantasie ersonnen. Was aber am staunenerregendsten und am bewunderungswürdigsten ist, das ist die scharf individualisirende Kraft der Gestaltung und der spannende, unaufhaltsam rasche Gang der dramatischen Handlung. Schiller, der später sein Streben nach stilvoller Idealität oft sehr auf Kosten packender Lebensfülle geltend machte und in diesem Streben seine Charaktere oft zu schattenhaften Begriffsallgemeinheiten, zu schönrednerischen Masken verflüchtigte, hat hier unmittelbar neben haarsträubend unwahren und gespreizten Gestalten eine stattliche Reihe anderer Gestalten von so viel Derbheit und strotzender Lebenskraft, von so festem realistischen Sinn für das Individuelle und Charakteristische, daß in diesen Jugenddramen in der That der Anfang zu einem ächt deutschen dramatischen Stil, der Keim zu einem deutschen Shakespeare war, wäre dieser realistische Zug in der Entwicklung Schiller's, statt getilgt, naturgemäß fortgebildet und in dieser Fortbildung geläutert und zu sicherem Schönheitsgefühl begrenzt worden. Wo ist in allen späteren Dramen

Schiller's ein Gegenstück zum Musikus Miller? Wo ein Gegenstück zum Mohren im Fiesco? Wo ein Gegenstück zu Fiesco selbst, dem Leichtlebigen und doch so verwegen Thätigen, obgleich der Dichter hier allerdings aus dem Ernst der Tragik herausfiel, so daß man oft den politischen Intriguanten eines Scribe'schen Lustspiels zu sehen meint? Zugleich ist in diesen Jugenddramen eine Anlage zur Komik, welche Schiller später nur in sehr vereinzelten Fällen wiederaufgenommen hat. Und so oft auch die Handlung an zerstreuender Ueberladung, an Unbeholfenheiten und an Unmotivirtheiten leidet, ächt dramatisch ist sie immer. Nie fröhnte Schiller dem Irrthum der Sturm- und Drangperiode, dem auch Goethe im Götz von Berlichingen seinen Tribut zahlte, die Einheit der Person mit der Einheit der Handlung, die dialogisirte Biographie mit dem Drama zu verwechseln. Ludwig Tieck sagt in den Dramaturgischen Blättern (Bd. 3, S. 127) vortrefflich: „In jedem dieser Werke entdeckt man die Fülle ächten dramatischen Talents, die Fülle jenes theatralischen Instincts, der vor unseren Augen und vor unserer Phantasie Alles in Leben und Thätigkeit setzt. In jeder Rede schreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort giebt Theaterspiel, die Spannung steigt; Alles, was hinter dem Theater in den Zwischenakten geschieht, belebt die sichtbar gemachte Gegenwart. Die theatralische Wirkung, das Fortschreiten, das Lebendigwerden durch das Spiel, diese Gaben, die dem Dichter mit der Geburt geschenkt sein müssen, weil er sie nicht erwerben, nur ausbilden kann, gaben die Hoffnung, daß aus diesem Ungeheurem, Mächtigem, Rohem und doch Poetischem sich der künftige wahre Dramatiker, wenn er nur erst das Antlitz der Wahrheit geschaut hatte, hindurcharbeiten würde." Und das Urtheil der Gegenwart geht, wie oben schon angedeutet, noch weiter. Es herrscht heute fast allgemeine Uebereinstimmung darüber, daß besonders „Kabale und Liebe" dramatische Vorzüge zeigt, die Schiller's Dramen später nur selten wieder erreicht haben, daß vor Allem der zweite Akt ein geradezu unübertreffliches Meisterstück dramatischer Kunst ist.

Gleichzeitig mit seinen ersten Dramen trat Schiller auch als

Lyriker auf. Kurz nach den Räubern, im Februar 1782, erschien Schiller's Anthologie; ein Musenalmanach, der, mit Ausnahme einiger weniger fremder Beiträge, von Schiller allein war.

Roh und schwerfällig zum Entsetzen. Unwahrere und reizlosere Liebesgedichte als die Gedichte an Laura sind niemals gehört worden; man muß durchaus unterschreiben, was Schiller in seiner Selbstkritik wohl mit der Hoffnung, daß man ihm widerspreche, gesagt hat, diese Gedichte sind insgesammt überspannt und von unbändiger Imagination, nicht selten Schlüpfrigkeiten mit platonischem Schwulst umschleiernd. In den religiösen und politischen Oden viel Anklänge an Klopstock und Schubart; in dem Balladenversuch von Eberhard dem Greiner der Bänkelsängerton der ersten Balladen Bürger's, eines Dichter's, in dessen Herabsetzung Schiller später seine eigene Jugend verurtheilte und der doch, wie namentlich der in die Anthologie nicht aufgenommene „Venuswagen" bezeugt, damals selbst in seinen rohsten Seiten für Schiller ein Vorbild war. Nur höchst vereinzelt eine so mild zarte Empfindung, wie in dem schönen Gedicht „Meine Blumen"; nur höchst vereinzelt eine so markige und handlungsreiche Plastik wie in dem trefflichen Gedicht: „In einer Bataille", das jetzt in der Gedichtssammlung die Ueberschrift „Die Schlacht" führt.

Aber für die innere Entwicklungsgeschichte des Dichters ist die Anthologie eine unschätzbare Urkunde. Sie ist die wesentliche Ergänzung der Jugenddramen. Zeigen uns jene Tragödien den Sinn des grüblerischen freiheitlechzenden Jünglings vorzugsweise auf die höchsten politischen und socialen Fragen gerichtet, so führen uns diese lyrischen Selbstbekenntnisse in seine sittlichen und religiösen Wirren und Kämpfe.

In der Jugendlyrik Schiller's liegt ein gut Stück seiner Charaktergeschichte. In ihr liegen die Uebergänge von den Räubern zum Don Carlos.

Der sittliche Standpunkt der Anthologie ist noch durchaus der sittliche Standpunkt der ersten Dramen. Einerseits daher auch hier der düstere Weltschmerz, der aus jeder Blume nur Gift saugt und

wie der Weltschmerz Werther's in der Natur nichts sieht als ein ewig verschlingendes und ein ewig wiederkäuendes Ungeheuer. Besonders ein Theil der Laura-Oden, in welche Schiller Alles hineintrug, was unfertig in ihm stürmte und gährte, ist der Ausdruck dieser unmuthigen Verbitterung. Die „Melancholie an Laura“ ist ein so wildes und häßliches Schwelgen in Bildern des Todes und der Verwesung, wie es dem keuschen Schönheitssinn Goethe's niemals möglich gewesen wäre. „Aus dem Frühling der Natur, aus dem Leben wie aus seinem Keime wächst der ew'ge Würger nur!“ Und andererseits neben diesem peinvollen Wühlen in den Nachtseiten des Daseins ganz folgerichtig, ebenso wie in den Dramen, das Drängen nach der ursprünglichen Vollkraft, der zornmüthige Eifer der strafenden Satire gegen die perfide Unnatur und Heuchelei der herrschenden Anschauungen. Dies ist der Sinn des Gedichts „An einen Moralisten“, der von des Alters Winterwolkenthron auf den goldenen Mai der Jugend schmählt; „Die Armuth ist, nach dem Aesop, der Schätze verdächtige Verächterin“. Dies ist der Sinn des Gedichts „Kastraten und Männer“, das später von dem Dichter unter dem Titel „Männerwürde“ arg verstümmelt und nach seinem Tode von Körner sogar unterdrückt wurde, das aber gleichwohl mit seinen humoristisch derben Schlagworten volksthümlich geblieben ist. „O pfui o pfui und wieder pfui den Elenden! — sie haben verliederlicht in einem Hui des Himmels beste Gaben. Wie Wein von einem Chemikus durch die Retort getrieben; zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Drum fliehn sie jeden Ehrenmann, sein Glück wird sie betrüben; wer keinen Menschen machen kann, der kann auch keinen lieben!“ Und man denke an „Die Kindesmörderin“; ein in der Sturm- und Drangperiode oft behandeltes Motiv, das darthun sollte, daß die Härte des Gesetzes keinen Maßstab habe für die tragischen Verwicklungen und Irrgänge des menschlichen Herzens. Das Gedicht „Die schlimmen Monarchen“ überbietet an revolutionärem Trotz und freilich auch an unbändiger Geschmacklosigkeit Alles, was jemals politische Tendenzdichtung zu sagen gewagt hat.

Es kam darauf an, ob es dem jungen Dichter gelingen werde, diese tiefe Verbitterung, welche die Knechtschaft seiner Jugend und verderbliche Zeiteinflüsse in ihn geworfen hatten, siegreich in sich niederzukämpfen. Und von diesem Gesichtspunkt ist „Der Spaziergang unter den Linden“ (1782) höchst beachtenswerth. Ein Gespräch zweier Freunde, von denen der Eine, der Glücklichere, die Welt mit froher Wärme umfaßt, der Andere sie in die Trauerfarbe seines Mißgeschicks kleidet. Jenem ist die Welt die Hymne der allgegenwärtigen Liebe, diesem ist sie nur der Sterbegesang verlorener Seligkeit. Der Streit bleibt ungelöst; aber man sieht doch, daß sich der Dichter seinen inneren Zwiespalt klar zum Bewußtsein gebracht hatte und die Hoffnung dereinstiger glücklicher Versöhnung nicht von sich wies.

Und höchst überraschend ist der Einblick in Schiller's religiöse Denkart.

In manchen Gedichten der Anthologie noch ganz unverkennbare Nachwirkungen des anerzogenen Glaubens, in anderen Anklänge der Rousseau'schen Gefühlsreligion. Zugleich aber deutliche Einwirkung der französischen Materialisten, welche Schiller, wie seine Abhandlung „Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ unzweideutig bezeugt, emsig gelesen hatte. Noch Festhalten an dem Glauben an einen persönlichen Gott und an persönliche Unsterblichkeit; aber in der Gottesidee scharfes Betonen der Thatsächlichkeit der Natur, ohne welche Gott gar nicht gedacht werden könne. In dem Gedicht „Die Größe der Welt“ sucht die Phantasie des Dichters die Unendlichkeit des Weltenraumes ganz zu umspannen; er will hinsegeln, wo kein Hauch mehr weht und wo der Markstein der Schöpfung steht; umsonst! vor ihm Unendlichkeit, hinter ihm Unendlichkeit. „Kühne Seglerin Phantasie, wirf ein muthloses Anker hie!“ Und noch ausdrücklicher feiert die „Hymne an den Unendlichen“, die merkwürdigerweise später von der Gedichtsammlung ausgeschlossen wurde, die „ungeheure Natur“ als „der Unendlichkeit Riesentochter“, als „den Spiegel Jehovah's“. „Brüllend spricht der Orkan Zebaoth's Namen aus, hingeschrieben mit dem

Griffel des Blitzes. Kreaturen, erkennt Ihr mich? Schone, Herr, wir erkennen Dich!" Wie nah ist von hier aus der Schritt zu jener großartigen Weltanschauung, die in dem Gedicht „Die Freundschaft" einen so kühnen und erhabenen Ausdruck gefunden hat! „Geisterreich und Körperweltgewühle wälzet Eines Rades Schwung zum Ziele."

„Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel — darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit! —
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit."

Wir erkennen den eigentlichen Sinn dieses denkwürdigen Gedichtes erst, wenn wir es mit den in der Thalia von 1786 erschienenen philosophischen Briefen zwischen Julius und Raphael vergleichen; bezeichnet es sich doch selbst in seiner Ueberschrift als ein Bruchstück derselben! Freilich ist zweifelhaft, wieviel von diesen Briefen schon in der Stuttgarter Zeit entstanden ist; doch spricht vieles dafür, daß wenigstens die „Theosophie des Julius" schon frühen Ursprungs ist. Und was ist der Grundgedanke dieser träumerischen Theosophie, der man es freilich ansieht, daß hier kein geübter, folgerichtig fortschreitender Denker spricht, von der aber der Verfasser rühmt, daß sie sein Herz geadelt und die Perspective seines Lebens verschönert habe? Diese Theosophie sagt: „Alle Vollkommenheiten im Universum sind vereinigt in Gott. Gott und Natur sind zwei Größen, die sich vollkommen gleich sind. Die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, ist in der Natur, dem Abbild dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Maßen und Stufen vereinzelt; die Natur ist ein unendlich getheilter Gott. Wie sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen; wie sieben dunklere Strahlen in einen hellen Lichtstreif wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieser Substanzen

ein göttliches Wesen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Thätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel jenes einfachen göttlichen Strahles!" Und die Theosophie fährt fort: „Die Anziehung der Elemente brachte die körperliche Form der Natur zu Stande; die Anziehung der Geister, in's Unendliche vervielfältigt und fortgesetzt, müßte endlich zur Aufhebung jener Trennung führen oder — darf ich es aussprechen? — Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist die Liebe. Also Liebe ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit; ohne Anspruch, uns selbst unbewußt, zielen wir dahin!"

Wer sieht hier nicht den offenen sonnenklaren Spinozismus?

Ein Epigramm der Anthologie auf Spinoza lautet: „Hier liegt ein Eichbaum umgerissen, sein Wipfel thät die Wolken küssen; er liegt am Grund — warum? Die Bauern hatten, hör ich reden, sein schönes Holz zum Bau vonnöthen, und rissen ihn deswegen um."

Selbst die Laura-Oden wurzeln in dieser pantheistischen Grundlage. Suchen wir den Schwulst dieser Oden, in denen allerdings, um einen ihnen selbst entlehnten Ausdruck auf sie anzuwenden, die Gedanken oft des Verstandes Schranken überwirbeln, auf einen festen Wortlaut zurückzuführen, so ergiebt sich, daß all' das phantastische Hereinziehen des ewigen Ringganges der Planeten und aller Naturkräfte in diese Liebe (Phantasie an Laura), und all' das Erklären des Gluthverlangens aus dem Bewußtsein früherer Zusammengehörigkeit in anderen Welten (Geheimniß der Reminiscenz) nichts ist als die verzerrte Anwendung der Sätze und Gedanken, welche jene Theosophie über Gott, Welt, Liebe und Aufopferung aufgestellt hat. Den Schlüssel der Laura-Oden enthalten die Worte, welche Schiller am 14. April 1783 ganz im Sinn seines Julius an Reinwald schrieb: „Gleichwie keine Vollkommenheit einzeln existiren kann, sondern diesen Namen nur in einer gewissen Beziehung auf einen allgemeinen Zweck verdient, so kann keine denkende Seele sich in sich selbst zurückziehen und mit

sich begnügen. ... Der ewige innere Hang, in das Nebengeschöpf überzugehen oder dasselbe in sich hineinzuschlingen, es anzureißen, ist Liebe. Und sind nicht alle Erscheinungen der Freundschaft und Liebe vom sanften Händedruck und Kuß bis zur innigsten Umarmung so viele Aeußerungen eines zur Vermischung strebenden Wesens?"

Keine Frage, daß Schiller diese Spinozistische Sinnesweise erst aus zweiter Hand hatte. Dies beweist die ganze Art sowohl der wissenschaftlichen wie der dichterischen Darstellung, die nur sprunghaft, nicht folgerichtig durchgebildet, nur ahnende Anempfindung, nicht tief innerliches Besitzthum ist. Auch zeigt Schiller's Briefwechsel mit Körner, daß er noch im Jahre 1787, als er Herder's Werk über „Gott" kennen lernte, von Spinoza nur sehr allgemeine, undeutliche Vorstellungen hatte.

Ein fernerer, für die Erkenntniß von Schiller's philosophischer Denkweise wichtiger Umstand ist, daß das Thema der religiösen Denk- und Gewissensfreiheit sich jetzt mehr und mehr in seine dramatischen Pläne drängte.

Als sich Schiller in Bauerbach aufhielt, schwankte er zwischen einem Trauerspiel „Friedrich Imhof" und „Maria Stuart". Wir haben keinen Anhalt, welche Persönlichkeit unter Friedrich Imhof gemeint ist; aber sicher ist, daß es ein religionsgeschichtlicher Stoff war. In einem Briefe vom März 1783 bittet Schiller seinen Freund Reinwald um Bücher über „Jesuitenwesen, Bigottismus und Religionsveränderungen, über seltene Verderbnisse des Charakters und unglückliche Opfer des Spiels, über Inquisition und Bastille", mit dem Zusatz, er brauche diese Bücher, weil er nunmehr mit starken Schritten auf seinen Imhof losgehe. In der Geschichte Maria Stuart's liegt der Gegensatz des Protestantismus und Katholicismus offen vor Augen; dieser Gegensatz würde jetzt vom jungen Dichter in einer ganz anderen Weise zum Nerv seiner Dichtung gemacht worden sein als es von ihm auf der Höhe einer Kunstbildung geschah, auf welcher er mit den politischen und religiösen Kämpfen seiner stürmenden Jugendzeit nichts mehr gemein

hatte. Ueber Imhof und Maria Stuart siegte zuletzt Don Carlos. Der erste Entwurf von 1783, ein mit zwingender Logik und scharfer Berechnung aufgestelltes Schema, hat sich erhalten. Wir befinden uns hier noch ganz in der polemischen Richtung der vorangegangenen Jugenddramen; nur nach der Seite des Religiösen und Kirchlichen. Die unglückliche Liebe des Infanten zur Königin sollte nur die Unterlage bilden zur farbenvollen Schilderung der geistlichen Tyrannei, wie sie in Spanien unter Philipp II. wüthete. Carlos sollte schuldlos als das Opfer pfäffischer Intrigue und Bosheit fallen, wie Ferdinand in Kabale und Liebe schuldlos als das Opfer staatlicher und gesellschaftlicher Tyrannei fällt. Noch nicht der Kampf weltbewegender geistiger Mächte, sondern das traurige Erliegen des Einzelnen unter roher Gewalt! Am 14. April 1783 schreibt Schiller an Reinwald, er wolle es sich in diesem Drama zur Pflicht machen, in der Darstellung der Inquisition die prostituirte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Schiller setzt hinzu: „Ich will, und sollte mein Carlos auch für das Theater verloren gehen, einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen."

Tiefgreifende innere und äußere Verwicklungen änderten allmählich den Plan des Don Carlos von Grund aus. Es ist leicht zu sehen, daß Vieles von den Ideen und Studien, die ursprünglich für Imhof und Don Carlos bestimmt waren, später in Schiller's Geisterseher übergegangen ist.

2. Freigeisterei der Leidenschaft. — Resignation. — An die Freude.

Seit Schiller's Flucht aus Stuttgart, am 22. September 1781, war sein Leben ein sehr gedrücktes und unstetes. Der bunteste Wechsel der Aufenthaltsorte; zuerst in Mannheim, dann in Oggersheim, dann in Bauerbach bei Meiningen, zuletzt als Theaterdichter wieder in Mannheim. Mitten unter den begeistertsten und auf=

regendsten Arbeiten die quälendsten Nahrungssorgen; mehr als ein=
mal standen düstere Selbstmordgedanken vor seiner Seele. Und da=
bei unläugbar alle Leichtfertigkeiten genialer Jugend. Auf die
Mannheimer Zeit bezieht es sich, wenn Schiller, als ihm Goethe
die ersten Bücher von Wilhelm Meister's Lehrjahren schickte, am
9. December 1794 an Goethe schreibt, daß er die Treue des Ge=
mäldes der theatralischen Wirthschaft und Liebschaft mit voller
Competenz beurtheilen könne, da er leider mit beiden besser bekannt
sei als er zu wünschen Ursache habe.

Und eben jetzt sah sich der fünfundzwanzigjährige Jüngling
wieder in neue Stürme geworfen, die sein tiefstes Leben durch=
schütterten.

Am 9. Mai 1784 lernte Schiller in Mannheim Charlotte
v. Kalb kennen. Eine junge Frau von zartester und anmuthigster
Schönheit; feinsinnig, geistvoll, schwärmerisch. Von herzlosen Ver=
wandten war sie zur Heirath mit einem ungeliebten Mann ge=
zwungen worden; er stand in der benachbarten Festung Landau
in Garnison. Bald wurden Schiller und Charlotte v. Kalb von
der innigsten Leidenschaft erfaßt. Schiller kämpfte den Kampf
Werther's.

Das Gedicht „Freigeisterei der Leidenschaft“ stammt aus der
ringenden Zeit dieser Liebe, obgleich es erst 1786 in der Thalia
veröffentlicht und dort absichtlich in Bezug zu den phantastischen
Laura=Oden gestellt wurde. In der Gedichtssammlung führt es
die Ueberschrift „Der Kampf“. In der jetzigen Fassung, die alles
Verfängliche und Anstößige ängstlich ausgetilgt hat, ist es völlig
farblos und unverständlich; in der ursprünglichen Fassung ist es
wild und trotzig, ganz im Sinn der Sturm= und Drangperiode
nur das Recht der Leidenschaft gegen alle beschränkende Satzung be=
hauptend.

Auch der Plan des Don Carlos gewann unter der Gewalt
dieser Leidenschaft ein durchaus verändertes Ziel. Dieser zweite Plan
liegt offen vor in den Bruchstücken, welche in der Thalia von 1785
und 1786 veröffentlicht wurden. Die Hauptbedeutung liegt nicht

mehr in den satirischen Angriffen auf Inquisition und Pfaffenthum, sondern auf der Liebe des Prinzen, „deren leiseste Aeußerung Verbrechen ist, die mit einem unwiderruflichen Religionsgesetz streitet und die sich ohne Aufhören an der Grenzmauer der Natur zerschlägt", und auf der Liebe der Fürstin, „deren Herz, deren ganze weibliche Glückseligkeit einer traurigen Staatsmaxime hingeschlachtet worden". In der „Freigeisterei der Leidenschaft" heißt es: „Woher dies Zittern, dies unnennbare Entsetzen, wenn mich Dein liebevoller Arm umschlang? Weil Dich ein Eid, den auch schon Wallungen verletzen, in fremde Fesseln zwang? Weil ein Gebrauch, den die Gesetze heilig prägen, des Zufalls schwere Missethat geweiht? Nein — unerschrocken trotz' ich einem Bund entgegen, den die erröthende Natur bereut. O zittre nicht — Du hast als Sünderin geschworen, ein Meineid ist der Reue fromme Pflicht. Das Herz war mein, das Du vor dem Altar verloren; mit Menschenfreuden spielt der Himmel nicht!" Fast gleichlautend sagt Carlos: „Die Rechte meiner Liebe sind älter als die Formel am Altar." Der freigeistige Prinz wurde das Ebenbild des freigeistigen Dichters, die Königin Elisabeth erhielt die Züge Charlotten's. Die Tragödie wurde der Kampf des zügellosen Herzens gegen die Tyrannei der Ehe. Für Schiller, der überall auf die schärfsten und schroffsten dramatischen Gegensätze ausging, mochte es etwas ganz besonders Verlockendes haben, daß dieser tragische Kampf zwischen Herz und Gesetz zugleich ein Kampf zwischen Sohn und Vater war.

Mit diesen Richtungen und Stimmungen auf's engste zusammenhängend ist das Gedicht „Resignation", das ebenfalls zuerst in der Thalia von 1786 erschien. Unter dem vorsichtig abgemessenen Ausdruck kommt der Gedanke nicht zu voller Durchsichtigkeit. Daher geschieht es wohl, daß Manche, durch den schlecht gewählten Titel verleitet, in diesem Gedicht die Forderung schmerzlicher Entsagung erblicken. Nicht aber eine Empfehlung, sondern eine Verwerfung der Entsagungslehre ist es, ein Aufruf zu Glück und Genuß. Eine abgeschiedene Seele, der des Lebens Mai abgeblüht ist, tritt vor den Thron der ewigen Vergeltung. Sie fordert den

Lohn der Seligkeit; auf Erden habe sie nichts von Seligkeit gewußt, alle ihre Freude habe sie der Aussicht auf die Ewigkeit geopfert, so oft auch das Schlangenheer der Spötter diesen hoffenden Glauben als nur durch Verjährung geweihten Wahn bewitzelte. Ein unsichtbarer Genius weist den fordernden Schatten ab. Wer glauben kann, der mag entbehren; sein Glaube ist sein zugewogenes Glück. Wer aber nicht glauben kann, genieße; was man von der Minute ausgeschlagen, giebt keine Ewigkeit zurück. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht; nicht im Jenseits, sondern im Diesseits ist Himmel und Hölle.

Endlich erkannte Schiller doch die Nothwendigkeit der Selbstbesinnung. Verwicklungen mit dem Gemahl Charlotten's scheinen nicht ausgeblieben zu sein. Die Trennung war für beide Theile eine erschütternd schmerzliche. Noch im Jahre 1788, als sie wieder in Weimar zusammentrafen, dachten sie ernstlich an eine Verbindung. Sie scheiterte an den Schwierigkeiten, welche sich der Ehescheidung Charlotten's entgegenstellten.

Man erschrickt vor dem Gedanken, sich Schiller an der Seite dieser zwar anmuthigen und geistvollen, aber unsäglich empfindelnden und excentrischen Frau zu denken. Schiller selbst hat später wiederholt ausgesprochen, der Einfluß Charlotten's sei für ihn nicht wohlthätig gewesen. Charlotte von Kalb ist auch die „Titanide" Jean Paul's. Mit Jean Paul erlebte sie die gleiche Liebe und das gleiche Schicksal. Ihr Leben wurde nachher ein entsetzlich trauriges. Sie verarmte und erblindete. Im Mai 1843 starb sie zu Berlin, eine Greisin von zweiundachtzig Jahren.

Von Mannheim ging Schiller nach Leipzig, in unnennbarer Bedrängniß des Herzens. Es war im April 1785.

Wir stehen vor einer der wichtigsten Wendungen seines Lebens. Eine neue Epoche begann für ihn; eine Epoche der Sammlung und Klärung.

Körner's Freundschaft war es gewesen, die den jungen Dichter nach Leipzig führte. An Körner's warmem Freundesherz gesundete Schiller zu innerer Versöhnung, zu vertrauender Lebensfreudigkeit.

Schiller hatte, wie alle großen Menschen, das glühendste Freundschaftsbedürfniß. Aus Bauerbach schrieb er am 14. April 1783 an Reinwald, das sei bewiesen wahr, daß jeder große Dichter wenigstens die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen müsse, wenn er sie auch nicht immer äußere; ja ein anderes Mal hatte er um dieselbe Zeit mit bestimmter Anwendung auf sich selbst an Reinwald geschrieben, das Werk eines Freundes werde es sein, ihn mit dem Menschengeschlecht, das sich ihm auf einigen häßlichen Blößen gezeigt, wieder auszusöhnen und seine Muse, die schon auf dem halben Wege nach dem Cocytus sei, wieder in das Leben zurückzuführen. Dieses Glück war ihm jetzt in Körner unerwartet und im höchsten Maß zutheilgeworden. Auf die wunderlichste Weise hatte sich diese Freundschaft geschlossen. Im Anfang des Juni 1784 hatte Körner, damals ein junger Mann von siebenundzwanzig Jahren, im Verein mit seiner Braut und seiner Schwägerin und deren Bräutigam Huber, ohne Nennung der Namen, an Schiller Briefe und kleine Liebeszeichen gesendet, ihm dankende Bewunderung auszudrücken. Schiller war von dieser Ueberraschung auf's tiefste ergriffen. Am 7. Juni schreibt er an seine mütterliche Freundin Frau von Wolzogen: „Ein solches Geschenk ist mir größere Belohnung als der laute Zusammenruf der Welt; und wenn ich das nun weiter verfolge und mir denke, daß in der Welt vielleicht mehr solche Zirkel sind, die mich unbekannt lieben und sich freuen mich zu kennen, und daß vielleicht in hundert und mehr Jahren, wenn auch mein Staub schon lange verweht ist, man mein Andenken segnet und mir noch im Grabe Thränen und Bewunderung zollt, dann, meine Theuerste, freue ich mich meines Dichterberufes und versöhne mich mit Gott und meinem oft harten Verhängniß." Gleichwohl hatte Schiller in unbegreiflicher Fahrlässigkeit sieben Monate nicht geantwortet; nur in seinem Herzen das süße Bewußtsein tragend: „Diese Menschen gehören Dir, diesen Menschen gehörst Du!" Nachdem im December 1784 endlich die Antwort Schiller's erfolgt war, hatte der herzlichste Briefwechsel begonnen. Schiller wußte, wohin er sich zu wenden habe, als ihm die unglückliche Liebe zu Charlotte den Entschluß

aufdrängte, Mannheim zu verlassen. „Ich muß zu Ihnen“, hatte er am 22. Februar 1785 an die neuen Freunde geschrieben, „muß in Ihrem näheren Umgang, in der innigsten Verkettung mit Ihnen mein eigenes Herz wieder genießen lernen und mein ganzes Dasein in einen lebendigeren Schwung bringen. Meine poetische Ader stockt, wie mein Herz für meine bisherigen Zirkel vertrocknete. Bei Ihnen will ich, werde ich alles doppelt, dreifach wieder sein, was ich ehemals gewesen bin, und mehr als das Alles, o meine Besten, ich werde glücklich sein. Ich war's noch nie. Weinen Sie um mich, daß ich ein solches Geständniß thun muß. Ich war noch nicht glücklich, denn Ruhm und Bewunderung und die ganze übrige Begleitung der Schriftstellerei wägen auch nicht einen einzigen Moment auf, den Freundschaft und Liebe bereiten, das Herz darbt dabei.“ Nun war der Entschluß ausgeführt. Schiller war nach Leipzig gekommen. Mit den überschwenglichsten Hoffnungen. Und doch wurden sie durch das Zusammenleben übertroffen. Ein Gefühl der Glückseligkeit erfüllte den Dichter, von dem er sich, nach seinem eigenen Ausdruck, bisher nicht einmal hatte ein Bild machen können. Eine Umwälzung bis in's tiefste Herz. Froher sah der junge Dichter in die Zukunft, liebend umfaßte er die ganze Welt. Am 3. Juli 1785 schreibt Schiller aus Gohlis an Körner: „Mit weicher Beschämung, die nicht niederdrückt, sondern männlich emporrafft, sehe ich rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühle die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene, vielleicht große Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet. Tief, bester Freund, habe ich das empfunden, und in der allgemeinen feurigen Gährung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu dem herkulischen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziel von vorn anzufangen ... O mein Freund, nur unserer innigen Verkettung, ... unserer heiligen Freundschaft allein war es vorbehalten, uns groß und gut und glücklich zu machen. Die gütige

Vorsehung, die meine leisesten Wünsche hörte, hat mich Dir in die Arme geführt, und ich hoffe, auch Dich mir."

Der dithyrambische Ausdruck dieses tiefen schwellenden Glückgefühls ist das hohe Lied an die Freude.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, Dein Heiligthum,
Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert getheilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo Dein sanfter Flügel weilt.

Chor.

Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

3. Don Carlos. Der Geisterseher. Der Menschenfeind.

Am 11. September 1785 war Schiller seinem Freund Körner nach Dresden gefolgt. In Dresden und in der heiteren Einsamkeit des lieblichen, von Berg und Wald und Fluß umkränzten Körner'schen Landsitzes in Loschwitz wurde Don Carlos umgearbeitet und vollendet.

In jeder Zeile das Glück und die stolze Begeisterung des neugewonnenen Lebens. Was die innerste Seele und der leitende Gedanke jener in Gohlis gedichteten Dithyrambe an die Freude gewesen war, das liebende Umfassen der ganzen Menschheit, der Ruf nach Menschlichkeit auf Königsthronen und nach Rettung von Tyrannenketten, das wurde jetzt auch die innerste Seele und der leitende Gedanke seines Dramas.

Nicht mehr eine Satire gegen Pfaffenthum und Inquisition, wie im ersten Entwurf zu Bauerbach, nicht mehr eine Familientragödie eines fürstlichen Hauses, wie in der Mannheimer Bearbeitung, sondern das begeisterte Evangelium eines kommenden neuen

Völkerfrühlings. Die früheren Motive und Ausführungen wurden nur beibehalten, insoweit sie dienten, der handlungslosen politischen Lyrik festen Halt und feste dramatische Spannung zu geben.

Mit dem veränderten Plan drängte sich auch ein anderer Held in den Vordergrund. Früher war Marquis Posa in so durchaus untergeordneter Stellung gedacht, daß in den Briefen Schiller's an Dalberg und Reinwald, in welchen er sich über die Personen seines Dramas ausspricht, derselbe gar nicht erwähnt wird; jetzt wächst Posa Allen und ganz besonders auch Don Carlos selbst weit über den Kopf und wird der Hauptheld der letzten Akte.

Lediglich in Marquis Posa liegt die unsterbliche Größe und Hoheit dieser Dichtung. Marquis Posa ist die Poesie des politischen Idealismus. Sein Herz schlägt der ganzen Menschheit; seine Neigung ist die Welt mit allen kommenden Geschlechtern. Das Jahrhundert ist seinem Ideal nicht reif; er lebt ein Bürger Derer, die da kommen werden.

Dies ist die Form, in welcher wir Schiller's Don Carlos jetzt lesen. Es ist der Abschluß der Schiller'schen Jugenddramen. Don Carlos verhält sich zu den Räubern, zu Fiesco, zu Kabale und Liebe, wie das Ziel zum Weg. Dort der Kampf gegen die bestehenden Zustände und Wirklichkeiten; hier der Kampf für die Verwirklichung bestimmter Zukunftsideale. Dort wird die alte Welt zertrümmert; hier soll ein neues Gebäude des menschlichen Daseins gegründet und aufgeführt werden. Was er verneint und nicht will, hat der Dichter zuerst mit blutendem Herzen in mehreren Weisen auseinandergesetzt; hier wird, was er bejaht und was er will, mit freier und begeisterter Seele in ein großes Gemälde zusammengefaßt. Dort das harte bittere Gefühl, das mit jedem aussichtslosen Kampf verbunden ist; hier sehen wir nicht blos Schiller's hohen Freiheitssinn, sondern auch seines Herzens schöne Menschlichkeit.

Schiller wollte einst einen zweiten Theil der Räuber schreiben, die Dissonanzen des ersten Theils harmonisch aufzulösen. Don Carlos ist dieser zweite Theil der Räuber. Nicht im Rückwärts zu einem wilden phantastischen Naturzustand, sondern im Vorwärts

durchgeführter und voll verwirklichter Bildung, nicht in der Flucht aus der Gesellschaft, sondern in der ernsten und muthvollen Bethätigung in derselben liegt das Ideal von Völkerglück und Welterneuerung.

An Marquis Posa vor Allem denken wir, wenn wir Schiller den Dichter der Freiheit nennen. Welcher deutsche Jüngling erlebt nicht eine Zeit, in welcher ihm Marquis Posa ein Höchstes ist?

Künstlerisch freilich ist Don Carlos eine der schwächsten Schöpfungen Schiller's. Der Dichter hat nicht vermocht, die zu verschiedenen Zeiten und aus sehr verschiedenen Absichten und Stimmungen entstandenen Bestandtheile zu fester und folgerichtiger Einheit ineinanderzuschmelzen. Daher das Zerfahrene und Verworrene in der Führung der dramatischen Handlung, namentlich in der Ableitung der Katastrophe, die nicht, wie es die Grundbedingung aller ächten Tragik ist, aus der unumgänglichen Nothwendigkeit der gegebenen Verhältnisse und Charaktere selbst entspringt, sondern nur durch die alleräußerlichsten und darum unkünstlerischsten Mittel, durch die handgreiflichsten Intriguen und Mißverständnisse herbeigeführt wird. Die gewaltsame und psychologisch völlig unmögliche Art, wie Marquis Posa mit dem Schicksal seines Freundes Carlos sein waghalsiges Spiel treibt und zuletzt wie ein bankerotter Spieler selbst seinen Tod sucht, ist, soviel sich auch Schiller's Briefe über Don Carlos abmühen, sie zu erklären und zu vertheidigen, nur das Armuthszeugniß eines Dichters, der seine Personen nicht von der Bühne zu bringen weiß, weil der Fortgang der Handlung den ursprünglichen Voraussetzungen nicht entsprochen hat. Und daher auch das Zerfahrene und Verworrene in der Charakterzeichnung, die in der zweiten Hälfte nicht nur alle individualisirende Kraft verliert, sondern auch die Hauptcharaktere des Stücks in Widerspruch mit sich selbst setzt. Grade die berühmteste und gehaltvollste Scene, das Zwiegespräch zwischen König Philipp und Marquis Posa, wird von diesem Vorwurf am schwersten getroffen.

Gleichwohl ist Don Carlos auch künstlerisch in Schiller's Entwicklungsgang ein sehr bedeutender Umschwung. Nach Lessing's

Vorgang im Nathan wählte Schiller den jambischen Vers, um der Idealität des Stoffs den Glanz und die Würde des hohen Stils zu geben. Es war der bewußte Bruch mit dem grellen Natürlichkeitsstreben seiner ersten Dramen. In einem Briefe an Dalberg vom 24. August 1784 spricht Schiller offen als Ziel aus, daß es gelte, zwischen den beiden „Extremen" des englischen und französischen Geschmacks ein heilsames Gleichgewicht zu finden.

Neben dem Don Carlos stehen zwei Bruchstücke, deren Conception ebenfalls in die Dresdener Zeit fällt. Das eine ist der Geisterseher, das andere der Menschenfeind.

Der Geisterseher, der seit 1787 in der „Thalia" erschien, ist ein sehr wesentlicher Zug in Schiller's Charakterbild. Schiller nimmt hier das Motiv wieder auf, das die letzte Gestaltung des Don Carlos fallengelassen oder doch nur zum Nebenmotiv herabgedrückt hatte. Es ist der Kampf gegen die Tyrannei der Kirche und des Pfaffenthums; und zwar mit unmittelbarster Beziehung auf die nächsten Tagesereignisse.

Schiller's Geisterseher ist ein Tendenzroman gegen die jesuitische Propaganda, die in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts wieder um so arglistiger und geschäftiger ihr unheimliches Wesen trieb, je mehr sie durch die großen Aufklärungskämpfe an Boden verloren hatte und verzweifelt um Leben und Tod kämpfte. Nicolai verfiel dem Gespött, als er überall nur das geheime Spiel jesuitischer Intrigue sah; in der Sache selbst aber stand, wie die Folgezeit sattsam gelehrt hat, das Recht weit mehr auf der Seite Nicolai's als auf der Seite der Spötter. Es ist sehr zu bedauern, daß über Anlaß und Entstehung des Geistersehers nur so dürftige Kunde erhalten ist; seine Absicht spricht der Dichter offen aus, wenn er sogleich im Eingang seinen Roman einen Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes nennt, und dabei ausdrücklich hinzufügt, daß man sowohl über die Kühnheit des Zwecks, den die Bosheit zu entwerfen und zu verfolgen im Stande sei, wie über die Mittel, die sie zur Sicherstellung ihres Zwecks aufzubieten vermöge, erstaunen werde. Wahrscheinlich hat Elise von

der Recke, der Familie Körner's befreundet, durch ihre Enthüllungen über Cagliostro auf Erfindung und Gestaltung des Romans erheblich eingewirkt.

Mit raffinirtester Schlauheit wird ein Prinz eines kleinen deutschen protestantischen Fürstenhauses von den Jesuiten zum Katholicismus gezogen; und die Jesuiten schrecken nicht davor zurück, ihm den Weg zum Thron zu bahnen, obgleich dieser Weg nur durch Blut und Verbrechen geht. Die Berauschung der Phantasie durch trügerischen Geisterspuk, die Einführung in den bannenden Pomp geheimer Ordensbrüderschaften, die Aufstachelung des zweifelnden Grübelns zur Freigeisterei, die dem Halbgebildeten den alten Glauben entzieht, ohne ihm doch innere Selbstbefriedigung geben zu können, die Verführung zu Spiel und Aufwand und daraus entspringender Schuldenlast, die den Unabhängigen in die drückendste Abhängigkeit stellt, die Erregung der niedrigen Leidenschaften der Sinnlichkeit und Herrschsucht, und alle die perfiden Schliche und Kniffe, welche den Arglosen von Schritt zu Schritt immer mehr und mehr bethören und umstricken, bis er zuletzt unentrinnbar den dunklen Mächten verfallen ist, sind mit einer Feinfühligkeit und Lebendigkeit der Seelenmalerei, mit einer Sorgsamkeit und Meisterschaft der Motivirung, mit einer Fülle und Thatsächlichkeit der Erfindung und Darstellung und mit einer Kunst dramatischer Steigerung gedacht und behandelt, daß nach dieser Seite hin der Geisterseher unbedingt eine der vollendetsten Schöpfungen Schiller's ist. Nur die gleichzeitige kleine Novelle „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ ist an psychologischer Feinheit dem Geisterseher vergleichbar.

Woher also, daß Schiller nichtsdestoweniger eine so mächtige Schöpfung, sogar noch während er an ihr arbeitete, mit auffallender Geringschätzung betrachtet, sie in seinen Briefen als eine flache Farce und sündliche Schmiererei bezeichnet und sie zuletzt, ohne sie zu beenden, mißmuthig bei Seite schiebt? Erhebend zeigt sich, was ächter Künstlerernst zu bedeuten hat. Schon im Don Carlos hatte Schiller den Forderungen höchster Kunstidealität nachgestrebt, und hier sah er sich wieder in die Schilderung trübster Lebenswirklichkeit

zurückgewiesen; Schiller war dem von ihm gewählten Stoff entwachsen, noch ehe er die Ausführung desselben begonnen. Und mit der fortschreitenden Ausführung steigerte sich immer mehr die Einsicht in dieses Mißverhältniß. Eben jetzt war Schiller von Dresden nach Weimar übergesiedelt und eben jetzt hatte er sich, wohl zunächst auf die Anregung Herder's, mehr als je in die Dichtung der Griechen, besonders Homer's vertieft, um, wie er an Körner schreibt, seinen durch Spitzfindigkeit, Künstelei und Witz von der wahren Einfalt abgeirrten Geschmack wieder zu läutern. Wie hätte er da nicht erkennen sollen, daß auch der Geisterseher, wie das Meiste seiner Jugenddichtung, nur in das bedenkliche, den Forderungen ächter Kunst nicht entsprechende Gebiet der sogenannten pathologischen Dichtung gehöre, d. h. nur eine peinigende Krankheitsgeschichte der Zeit sei, nicht die reine und heitere Darstellung schöner harmonischer Menschennatur. Und die Schäden dieses blos pathologischen Motivs hätten gegen den Schluß des Romans nur immer offener hervortreten müssen.

Tiefer noch in das innerste Leben Schiller's griff das zweite Bruchstück aus dieser Zeit, der Menschenfeind. Es wurde im Herbst 1786 ausgeführt, sogleich nach der Vollendung des Don Carlos. Ueber den Zweck und die Grundidee kann kein Zweifel sein, da es in der ersten Veröffentlichung im elften Heft der Thalia (1791) die Ueberschrift „Der versöhnte Menschenfeind" trägt. In der leidenschaftlich bedrängten Zeit seines Mannheimer Aufenthalts hatte Schiller die düstere Schroffheit des Shakespeare'schen Timon mit überschwenglichem Lob gepriesen: jetzt nachdem er den Frieden gefunden, drängte es ihn, die Nichtigkeit und Krankhaftigkeit dieser nagenden Verbitterung und das frohe Glücksgefühl der siegreich erkämpften Versöhnung zur dichterischen Darstellung zu bringen. Daher die unendliche Wärme, mit welcher Schiller lange Zeit diesen Plan hegte. Noch in einem Briefe vom 25. Februar 1789 spricht er gegen Körner die Meinung aus, vielleicht werde der Menschenfeind einmal seinen ganzen Credit begründen. Gleichwohl ist es bei dem Anfang geblieben. Und wir haben darüber nicht zu klagen.

Was vorliegt, ist unerquicklich. Grollender Weltschmerz, dessen Weisheit darin besteht, daß, wo der Mensch wandelt, das Bild der Gottheit verschwindet. Wo war auf solchem Grund die Möglichkeit innerer Befreiung und Wiedergeburt? Der Dichter gab den Stoff auf, weil er nach wiederholten verunglückten Versuchen die Ueberzeugung gewann, daß sein Kampf mit dem Stoff ein fruchtloser, daß für die tragische Behandlung diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und unbestimmt sei.

Bei Goethe sind wir gewöhnt, überall auf den innigen und untrennbaren Zusammenhang zwischen seinem Leben und Dichten zu achten. In Schiller's Jugenddichtungen ist dieser Zusammenhang ein nicht minder inniger und untrennbarer. Und in diesem Sinn ist es wahrlich bedeutsam, daß am Ende seiner Dresdener Epoche die Idee des versöhnten Menschenfeindes steht. Wir wissen so wenig von den Einzelnheiten seines Lebens in Dresden. Aber Thatsache ist, daß diese Zeit für Schiller eine entscheidende war. Seine phantastische Ueberschwenglichkeit hatte sich an der klaren und maßvollen Besonnenheit Körner's ernüchtert, sein einst so ungebärdiges Titanenthum hatte sich im Anschauen und Mitgenießen des ruhigen Glückes geordneten Familienlebens und anspruchslos befriedigter Lebensverhältnisse geläutert. Der Bruch mit der Sturm- und Drangperiode vollzog sich fortan mit vollster und klarster Bewußtheit.

Versöhnung, aber in dieser Versöhnung Erhebung. Einsicht in die Unerläßlichkeit der Beschränkung; aber innerhalb dieser undurchbrechbaren Beschränkung nur um so festeres Streben nach Rettung und Verwirklichung des unaufgebbaren Ideals reiner und schöner Menschlichkeit.

Es bezeichnet die Weltanschauung der stürmenden Jugendzeit Schiller's, wenn Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagt, daß wir uns mit schmerzlichem Verlangen nach der Natur zurücksehnen, sobald wir angefangen haben, die Drangsale der Kultur zu erfahren; aber es bezeichnet die Weltanschauung der erlangten Reife und Klärung, wenn Schiller in der-

selben Abhandlung hinzufügt, daß die Lösung dieses Streites nur in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung liege.

Aus dieser Einsicht quoll ihm das unabweisbare Bedürfniß größerer wissenschaftlicher Vertiefung. Was für Goethe die italienische Reise und die Naturwissenschaft war, das wurden für Schiller seine geschichtlichen und philosophischen Studien.

In der Recension über Bürger's Gedichte, die wesentlich als ein kritischer Rückblick Schiller's auf seine eigene dichterische Vergangenheit zu betrachten ist, sagt Schiller: „Es ist nicht genug, Empfindungen mit erhöhten Farben zu schildern, man muß auch erhöht empfinden; Begeisterung allein ist nicht genug, man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität; diese muß es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschlichkeit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren."

Zehntes Kapitel.

Theater und Roman.

---

1. Theater.

Schröder und Fleck. — Die Ritterstücke. — Schröder's und Iffland's bürgerliche Familiengemälde.

Die glänzendste Verwirklichung fand die lebendige Shakespearebegeisterung der deutschen Sturm- und Drangperiode in der deutschen Schauspielkunst. Was Lessing bisher nur als frommen Wunsch ausgesprochen hatte, Shakespeare „mit einigen bescheidenen Ver-

änderungen“ auf der deutschen Bühne zu sehen, das erfüllte sich jetzt in einer Vollendung und Meisterschaft, die uns Nachgeborenen längst wieder nur ein verklungenes Märchen besserer Tage geworden. Die Sturm- und Drangperiode war das goldene Zeitalter der deutschen Bühnengeschichte.

Wie recht hatte Lessing gehabt, als er den vorschnellen Tadlern der Wieland'schen Shakespeareübersetzung mahnend zurief, man solle von den Fehlern derselben kein solches Aufheben machen. Durch Wieland's Shakespeareübersetzung wurde Shakespeare der deutschen Bühne erobert. An Wieland's Shakespeareübersetzung haben sich unsere großen Shakespearedarsteller gebildet.

Merkwürdigerweise waren es zuerst die Wiener Theater, welche sich dieser Schätze bemächtigten. Stephanie der Jüngere hatte 1773 Macbeth, Heufeld 1774 Hamlet bearbeitet, doch noch durchaus roh in der Weise der hergebrachten Spektakelstücke. Der unsterbliche Ruhm, der eigentliche Eroberer Shakespeare's für die deutsche Bühne und zugleich einer der größten Shakespearedarsteller gewesen zu sein, die es jemals gegeben hat, gebührt Schröder.

Friedrich Ludwig Schröder, am 3. November 1744 zu Schwerin geboren, war in der Schauspielergesellschaft seines Stiefvaters Ackermann groß geworden. Eine abenteuerliche wüste Jugend, die ihn aber zum großen Schauspieler ausgebildet hatte, lag hinter ihm. Seit dem Jahr 1771 hatte er, vereint mit seiner Mutter, die Führung der Ackermann'schen Truppe übernommen. Sie hatte ihren Sitz in Hamburg. Nie hat ein darstellender Künstler, nie hat ein Theaterprincipal seine Aufgabe größer und würdiger erfaßt.

Schröder war aus der Schule Lessing's hervorgegangen. Eckhof, dessen Größe der Jüngling beneidete, aber auf's tiefste bewunderte, und Ackermann, der in bürgerlichen und komischen Rollen neben Eckhof als ein fast gleich Großer stand, hatte auf ihn die fruchtbarste Einwirkung geübt. Als Marinelli zuerst hatte er sich als vollendeter Charakterspieler gezeigt. Aber sein eigenstes Wesen gehörte doch dem neuen Geschlecht an. Er war der Erste, welcher es wagte, Götz aufzuführen. Für die kühnen und eigensinnigen Schöpfungen

von Lenz und Klinger hatte er die ausgesprochenste Vorliebe. Wie natürlich also, daß es ihn unaufhaltsam drängte, von den Nachahmern auf das Urbild, von den Stürmern und Drängern auf Shakespeare selbst zurückzugehen!

In seinem verwilderten Knabenleben, im Herbst 1758, hatte er zu Königsberg von einem herumziehenden Seiltänzer einzelne Auftritte aus Othello, Hamlet und Lear gehört (vgl. Litzmann, F. L. Schröder, Bd. 1, S. 124), der Eindruck war unauslöschlich. Wieland's Uebersetzung, die seit 1762 in rascher Folge erschien, wurde von ihm verschlungen und blieb fortan sein Haupt- und Grundbuch. Im Jahr 1771 hatte Schröder eigens eine kleine Gesellschaft gebildeter Theaterfreunde gestiftet, denen er Wieland's Shakespeare, Steinbrüchel's Theater der Griechen und andere der Aufführung versagte Dichtungen vorlas. Seit 1773 auch „Die Werke Goethen's und seiner Schule“, wie Schröder's Freund und erster Biograph F. L. Meyer berichtet. Endlich wagte er den letzten entscheidenden Schritt. Ermuthigt durch eine Aufführung des Hamlet, die er im Juli 1776 zu Prag gesehen, brachte er am 20. September desselben Jahres Hamlet nach einer von ihm selbst verfaßten Bearbeitung. Brockmann spielte die Rolle Hamlet's, Schröder den Geist. Der Erfolg war ein über alle Erwartung günstiger. „Hamlet und Brockmann“, erzählt Meyer (Bd. 1, S. 291), „waren in Hamburg an der Tagesordnung des Gesprächs und des Gesangs, beschäftigten die zeichnenden Künste und standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden.“ Rasch griff der begeisterte Künstler weiter. Am 26. October Othello. Am 7. November 1777 der Kaufmann von Venedig. Am 15. December Maß für Maß. Am 17. Juli 1778 König Lear. Am 17. November Richard II. Am 2. December Heinrich IV., beide Theile in ein Gesammtstück zusammengedrängt. Am 21. Juni 1779 Macbeth. Am 20. September Viel Lärmen um Nichts. Am 18. December 1782 in Wien wagte Schröder sogar Cymbeline. Von der Aufführung des Julius Cäsar, den er oft in Privatkreisen vorlas, nahm Schröder nur deshalb Abstand, weil er sich nicht ge-

traute, die Rollen so zu besetzen, wie er für Shakespeare verlangte; derselbe Zweifel hielt ihn auch von Lessing's Nathan zurück.

Es war ein Umschwung, ähnlich wie ihn Goethe in die deutsche Dichtung gebracht hatte.

Von Hamburg aus verbreitete sich das Shakespearerepertoire über ganz Deutschland. Auf ihren Gastspielen spielten Brockmann und Schröder vorzugsweise Shakespeare'sche Rollen.

Wer es vermöchte, einen dieser gewaltigen Theaterabende wieder zurückzuzaubern!

Alle Berichte sind übereinstimmend, daß das Spiel Schröder's die tiefste Wahrheit und Bescheidenheit der Natur war, durchaus gegenständlich, fern von aller Uebertreibung und Künstelei. Daraus erklärt es sich, daß ihm, wie er sich gegen Meyer ausdrückte (S. 338), der Natursohn Shakespeare Alles so leicht nur zu Dank machte, während manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle anderer Dichter Kampf und Anstrengung kostete, um sie mit der Natur auszugleichen. In dieser Naturwahrheit aber war Schröder von einer Gewalt der Poesie, von einer an der Fülle Shakespeare's täglich wachsenden Genialität schöpferischer Erfindungs= und Gestaltungskraft und von einer zwingenden Sicherheit in der Anwendung und Beherrschung der Kunstmittel, daß von ihm das Höchste gesagt werden muß, was von der modernen Schauspielkunst überhaupt gesagt werden kann; er war der volle plastische persönliche Ausdruck der großen Gestalten Shakespeare's, von der leisesten Herzensregung bis zu den furchtbarsten Tiefen stürmender Leidenschaft. Gleich seinem Meister Shakespeare war er von unendlicher Vielseitigkeit, ebenso groß im Komischen wie im Tragischen. „Sobald Schröder auftrat", sagt Tieck im zweiten Theil des Phantasus, „fühlte man sich im Kunstwerk und vergaß im Augenblick den Schauspieler. Nichts von Nebensache, Zufälligkeit und Willkür oder gar Angewöhnung, Alles diente nur zu dieser Rolle und paßte zu keiner anderen; jeder Schritt, Accent, jede Bewegung machte mit der deutlichsten Bestimmtheit einen Zug am Gemälde und verschmolz zugleich die um ihn stehenden geringeren Talente so zu einem Ganzen,

daß die Darstellung eines solchen Schauspiels zu den höchsten Genüssen gehört, die wir von der Kunst nur erwarten können." Als bei der ersten Aufführung des Hamlet Brockmann den Hamlet spielte, spielte Schröder den erscheinenden Geist des Vaters. Meyer erzählt (S. 291), daß Reimarus, der Verfasser der Wolfenbüttler Fragmente, staunend ausrief: „den Geist seht, den Geist bewundert, der kann mehr als die Anderen zusammen!" Und als später Schröder selbst den Hamlet spielte, überragte er nicht nur Brockmann weit, sondern brachte sogleich die Rolle zu einer Vollendung, die nur einem Künstler gegeben war, der in seiner ganzen Stimmung, in dem springenden Wechsel von Schwermuth und genialischer Laune, der innigste Geistesverwandte des Shakespeare'schen Hamlet war; er würde, setzt Meyer hinzu, Hamlet errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet, er würde in ähnlichen Verhältnissen selbst Hamlet gewesen sein. Lear, dem jetzt kein einziger Shakespearedarsteller mehr gewachsen ist, wurde in Schröder's genialer Kunst eine Schöpfung, die die furchtbare Tragik des Dichters nicht nur vollständig deckte, sondern sogar noch vertiefte. „Ich halte nach Allem, was ich gesehen", berichtet Meyer (S. 306), „für unmöglich, daß Schröder in dieser Rolle erreicht werden könne, wenn es der Natur nicht beliebt, den nämlichen Menschen in allen seinen Eigenthümlichkeiten noch einmal hervorzubringen, und dem Schicksal, ihm die nämliche Bildung zu geben." Und bei jeder Wiederholung offenbarte Schröder neue Geheimnisse der Seele. Als Schröder im Januar 1779 seinen Lear in Berlin spielte, wurde Moses Mendelssohn dergestalt von diesem Gemälde der inneren Gebrochenheit und des verzweifelten Wahnsinns ergriffen und übermannt, daß er im vierten Akt die Vorstellung verlassen mußte, und nicht wagte, sie wiederzusehen. Am 13. April 1780 spielte Schröder den Lear in Wien. Die Wiener Schauspieler hatten gegen ihn die gehässigsten Kabalen angestiftet. Selbst Kaunitz meinte, Schröder vor der drohenden Gefahr warnen zu müssen. Die Stimmung war höchst ungünstig. Bei dem ersten unübertrefflichen Auftritt mit Goneril, wo Einige ihren Beifall kaum zurückzuhalten vermochten, gebot eine überwiegende Mehrheit Stille. Noch

im zweiten Akt gelang die Unterdrückung der steigenden Theilnahme. Aber der Gewalt des dritten Akts, dem Sturm, welchem Lear's Sinne erlagen, erlag die Widersetzlichkeit des Vorurtheils. Das Klatschen, das Bravorufen nahm kein Ende. Von nun an ging kein Zug ohne Beifall vorüber. Die Schauspielerin, die die Goneril spielte, ward von dem Fluch, den Lear gegen sie schleudert, so im Tiefsten erschüttert, daß sie nie wieder bewogen werden konnte, diese Rolle zu übernehmen. Und nicht minder ergreifend war Schröder als Macbeth. „Macbeth gilt für eine Meisterrolle Kemble's . . . .“, berichtet Meyer (S. 317). „Dennoch haben Briten gleich mir gefunden, mein Freund sei ihm in keiner starken Stelle nachgestanden, und habe ihn in allen nicht gespannten übertroffen, den Charakter menschlicher gefaßt, und das Herz mit ihm versöhnt, ohne der Kraft desselben etwas zu vergeben.“

Auch das Zusammenspiel war unter der Leitung Schröder's, wie es jetzt in Shakespeare'schen Stücken nicht mehr gesehen wird.

Schröder wagte noch nicht den ganzen Shakespeare vorzuführen, sondern nur bedachtsam eingerichtete Bearbeitungen. Und es ist ein Lieblingsthema der heutigen Shakespearekritik geworden, uneingedenk der großen Verdienste Schröder's, über diese Bearbeitungen hart abzusprechen. Ein billiger Sinn wird in diesen Tadel nicht einstimmen. Zwei Gesichtspunkte sind in Schröder's Bearbeitungen zu unterscheiden, der pädagogische und der künstlerische. Der pädagogische Gesichtspunkt war unerläßlich. Ein Zuviel hätte das großartige Unternehmen im Keime erstickt. Für den ganzen Shakespeare war das Publicum, das so eben aus den französischen Bühnengewohnheiten kam, noch nicht reif. Auch in England waren Garrick und Kemble in gleicher Lage. Und verwundert man sich auch mit Recht über manche fast unbegreifliche Nachgiebigkeiten, wie z. B. über die Umbeugung der Tragik Othello's und Hamlet's zu heiterem Ausgang, die allerdings enthüllen, daß für Schröder die Stimmungen und Wendungen des bürgerlichen Rührstücks noch ungebührlich maßgebend waren, so ist doch nicht zu vergessen, daß es dieselbe Zeit war, in welcher Männer wie Heufeld, Stephanie, Weiße, Engel,

Brömel, Großmann, Schink und so manche andere handwerksmäßige Routiniers aus Shakespeare's Tragödien und Komödien abgeschmackte Rührspiele und grobe Possen zurechtschnitten, und daß Schröder dem Dichter fast bei jeder Vorstellung mehr von seinen Schätzen zurückgab; Schröder's Bearbeitungen, wie sie im Druck vorliegen, sind weder was sie bei den ersten Vorstellungen waren noch was sie bei den letzten wurden. Und soll man mit Denen rechten, die die künstlerische Nothwendigkeit besonderer Bühneneinrichtung in Abrede stellen? Es ist leicht zu sagen, ein Publicum, das Shakespeare verkürzt sehen wollte, sei überhaupt nicht werth, eines seiner Stücke zu sehen; das unumstößliche Kunstgesetz ist, daß die Uebertragung in ein anderes Darstellungsmaterial auch eingreifende Veränderungen des künstlerischen Stils, daß die Uebertragung von den Einrichtungen der Shakespeare'schen Bühne auf die heutigen Bühneneinrichtungen auch eine veränderte Scenirung, namentlich eine strengere Ausscheidung alles Unwesentlichen und eine festere Einheit des Orts verlangt. Bereichert durch bessere Uebersetzungen und durch erweiterte Bühnenerfahrungen sind wir jetzt glücklicherweise im Stande, die Bearbeitungen Schröder's zu überschreiten; den Grundsatz solcher Bearbeitung aber hat Schröder für immer gezeigt. Nicht durch willkürliches Hinzuthun, sondern nur durch Kürzung und Zusammendrängung darf Shakespeare für die Bühne eingerichtet werden.

An Shakespeare war Schröder groß geworden, an Shakespeare bildete sich eine neue Schule.

Brockmann, Reineke, Borchers, welche unmittelbar neben Schröder standen und mit ihm in der Kunst dramatischer Charakterzeichnung wetteiferten, gehören neben Schröder zu den geehrtesten Namen der deutschen Schauspielergeschichte.

Und bald kamen Solche, die in der Auffassung und Darstellung Shakespeare'scher Gestalten Schröder hie und da sogar überragten. So groß Schröder war, es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß ihm als Shakespearedarsteller zuweilen noch eine gewisse altväterische Enge, noch eine gewisse dem Rührstück entnommene Kleinbürgerlichkeit anhaftete. Es fehlte ihm, dem unübertroffenen Meister lebens-

warmer Charakterzeichnung, dem innigen Vertrauten der Natur, offenbar jenes letzte unsagbare Etwas idealen Hauchs, das in Wahrheit erst den hohen Stil macht. Wie wäre dies auch innerhalb der Wieland'schen Uebersetzung möglich gewesen? Wir wissen, wie schwer später die Schauspieler den Weg in das Versdrama fanden. Fleck besiegte auch diese letzte Schranke.

Fleck, am 10. Juni 1757 zu Breslau geboren, hatte sich als Mitglied der Schröder'schen Gesellschaft in Hamburg unter Schröder's unmittelbarstem Einfluß gebildet; von 1783—1801 war er der Glanz der Bühne in Berlin. Besonders durch Tieck's begeisterte Schilderungen ist Fleck ein unvergängliches Andenken gesichert. „In jenen Schauspielen, die Fleck's Sinn zusagten", erzählt Tieck im Phantasus (Schriften 1828, Bd. 5, S. 466), „floß ihm der ganze Strom der hellsten und edelsten Poesie entgegen, umfing und trug ihn in das Land der Wunder; als Vision trat Alles auf ihn zu; und diese Poesie und Begeisterung schufen, ihn tief bewegend, durch ihn so große und erhabene Dinge, wie wir schwerlich je wieder sehen werden. . . . . Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß nach meiner Einsicht viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten und dann der stürzende Strom der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir grade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Ueberirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm und jeder Ton seines Lear, jeder Blick ging durch unser Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm sie poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen und die Entwicklung des Wahnsinns hinarbeitete, obgleich er diesen in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erscheinen ließ. Wer damals seinen Othello sah, hat auch etwas Großes erlebt. Im Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den ersten Akt gab er nicht bedeutend genug, und den

zweiten schwach, selbst ungewiß, aber vom dritten war er unvergleichlich und groß im fünften. Sein Shylock (obgleich nach einer ganz schlechten Bearbeitung) war grauenhaft und gespenstig, aber nie gemein, sondern durchaus edel; sein Laertes im Hamlet entsprach wohl nicht der Absicht des Dichters, er hätte den Geist übernehmen sollen. Viele der Schiller'schen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet. Wallenstein hat ihn später auch denen bekannt gemacht, die früher das Theater nicht wichtig finden wollten. Leicester dagegen wurde durch ihn undeutlich, dieser schwankende Charakter war seinem starken Naturell nicht angemessen; Fiesco gab er nur stellenweise vortrefflich, vom Ferdinand in Kabale den Schluß des zweiten Aktes so, daß die Erinnerung davon nie erlöschen kann; aber der Triumph seiner Größe war wohl, so groß er auch in vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses Titanen-artige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn solche furchtbare Wahrheit, die Wildheit wurde mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furie, alle Verzweiflung geltend machen, und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber nach Erkennung seines Vaters noch gewaltiger dieser Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft, und nun noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nicht gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüther haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen treten in dieser Scene und buchstäblich ein. Und in den Dramaturgischen Blättern (Bd. 2, S. 46) setzt Tieck hinzu: „Fleck hob auf eine wahrhaft wunderbare Weise vornehmlich auch den Humor heraus, ohne welchen Shakespeare keinen einzigen seiner tragischen Charaktere gelassen hat. Diese sonderbare Kühnheit, die

den meisten Schauspielern abgeht, weil sie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komischen mit dem Ernst zu verbinden und selbst in die Töne der Verzweiflung und des tiefsten Schmerzes eine gewisse Kindlichkeit, Naivetät, wunderlichen Widerspruch mit sich selbst hineinzuwerfen, dieses seltsame Talent war Fleck's Größe und ihm ohne Anstrengung das natürlichste. Es ist nicht zu beschreiben, was durch diese Gabe sein Macbeth in vielen Stellen und ebenso sein Othello oder Lear gewannen. Alle jene sonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die englische schwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Fleck's poetische Kraft ebenso viele Schönheiten. Das erschütterte eben, was Manchem im Dichter dürftig oder überflüssig erschien."

Es war wieder ächte Poesie der Leidenschaft in der deutschen Schauspielkunst.

Um so seltsamer und überraschender erscheint die Bahn, welche die gleichzeitige dramatische Dichtung einschlug.

In Goethe's Pult ruhten die ersten Entwürfe des Egmont und der Iphigenie, die Anfänge des Tasso. Und vor Allem bezeugten die gewaltigen Jugenddramen Schiller's, die eben jetzt in die Oeffentlichkeit traten, daß, falls die Sterne günstig seien, der deutschen dramatischen Dichtung noch eine große Zukunft bevorstehe. Aber das schnell verzehrende Bühnenbedürfniß drängte das deutsche Drama, insoweit es nicht blos Lesedrama, sondern wirkliches Bühnendrama war, auf Wege, die von den höchsten Kunstzielen weit ablagen.

Zuerst das wilde Gerassel lärmender Ritterstücke, die in Nachahmung des Goethe'schen Götz überall aufschossen. Nach dem kühnen Wagniß Schröder's, nicht blos Goethe's Götz, sondern auch die Rohheiten und Zügellosigkeiten der Lenz'schen und Klinger'schen Stücke auf die Bühne zu bringen, fanden sie auf allen Bühnen sogleich den willigsten Eingang.

Manche dieser Dramen sind von achtungswerthem Verdienst. Törring's Agnes Bernauerin (1780) und Babo's Otto von Wittelsbach (1782) haben festen dramatischen Griff, ihr Bau ist bühnen=

gerechter als das Goethe'sche Urbild. Die großen Heldenspieler jener Zeit, Schröder selbst, wußten aus diesen Stücken äußerst wirksame Rollen zu gewinnen. Jacob Maier's Sturm von Boxberg (1778) und Fust von Stromberg (1782) wurde auf Schiller's Empfehlung noch in den neunziger Jahren in Weimar aufgeführt. Auch ein patriotisches, wenigstens lokalpatriotisches Verdienst ist diesen Stücken zuzuerkennen. Maier bezeichnet seinen in Mannheim erschienenen Sturm als pfälzisches Nationalschauspiel, und in Baiern wurde thatsächlich erst durch Törring's und Babo's Wittelsbachische Dramen der Sinn für die deutsche Literatur geweckt. Dennoch war die künstlerische Wirkung der meisten dieser Ritterstücke, zu denen sich bald auch in Nachahmung von Schiller's Räubern Räuberstücke gesellten, nicht günstig. Das rohste Spektakelwesen war unausbleiblich. Hatte schon Lessing, wie Brandes in seiner Lebensgeschichte (Bd. 2, S. 214) berichtet, den in historischen Schauspielen oft lärmenden Klingklang von Aufzügen und Turnieren und die vielen Ungebärdigkeiten der Sprache und des Behabens, die dabei für erlaubt galten, nur mit Unwillen und Besorgniß gesehen, so wurde dies Unbehagen den Ritterdramen gegenüber bald das allgemeine Urtheil Aller, die Erz und Flitter zu unterscheiden wußten. Und grade die Schauspieler selbst fühlten am schmerzlichsten, wie dieser gleißende Prunk und Phrasenschwall zuletzt der Tod aller ächten Menschendarstellung sei.

Daher andererseits als fester und bewußter Gegensatz wieder die entschlossene Rückkehr zu der scharf umgrenzten Kunstweise Lessing's, zu welcher ja Goethe bereits im Clavigo zurückgekehrt war und zu welcher auch Schiller in Kabale und Liebe zurückkehrte. Es ist sehr bedeutsam, daß Schauspieler oder doch Solche, die zu der Bühne in nächster Beziehung standen, die Führer dieser Bewegung waren. Voran gingen der Freiherr Otto Heinrich von Gemmingen und der Schauspieler Wilhelm Großmann; des ersteren „Deutscher Hausvater", 1780 erschienen, und Großmann's „Nicht mehr als sechs Schüsseln", im Jahr 1777 verfertigt, waren der Eingang zu Iffland's und Schröder's fruchtbarer und weithin erfolgreicher Thätigkeit.

Unmittelbar neben und gegen die wilden tumultuarischen Ritterschauspiele stellten sich die schlichten naturwahren Bilder stiller bürgerlicher Häuslichkeit. August Wilhelm Iffland (1759 bis 1814) wirkte als dramatischer Dichter ganz in Uebereinstimmung mit seinen schauspielerischen Leistungen. Treue, bis in's Einzelne gehende Wiedergabe des Lebens lag ihm am Herzen; er war kein genialer Tragöde wie Fleck, kein Schauspieler von unbegrenztem Können wie Schröder, aber für die gesunde Entwicklung der deutschen Bühnenkunst das talentvollste und verdienstvollste Vorbild.

Volle zwei Menschenalter sind seine und Schröder's Theaterdichtungen das Entzücken der Zuschauer gewesen; ja mit den nöthigen Abkürzungen und im Costüm der Zeit gespielt sind einzelne derselben noch heut von Wirkung. Diese Stücke waren lebensvolle getreue Abdrücke der eigensten Leiden und Freuden, der eigensten Charaktereigenthümlichkeiten und Lebenslagen, die Jeder aus unmittelbarster Erfahrung kannte; man fühlte sich in ihnen gemüthlich zu Hause. Um so mehr, da diese Stücke überall ganz vortrefflich dargestellt wurden; denn die Schauspieler brauchten nur die wohlbekannten Menschen und Dinge ihrer nächsten Umgebung zu spielen; und die bühnenkundigen Verfasser brachten ihnen überdies nur streng naturwahre und schon fertig durchgespielte Rollen entgegen. Die Ritterstücke schädigten die deutsche Schauspielkunst; an diesen bürgerlichen Sittengemälden erhob sie sich, wenigstens nach der Seite des Charakteristischen, zu einer Vollendung und Meisterschaft, die leider nur allzuschnell wieder verschwunden ist. Es ist sehr natürlich, daß Schauspieler und Bühnenleiter für diese Art von dramatischer Dichtung noch immer eine große Vorliebe hegen.

Aber etwas Anderes ist es, ob wir uns in der Beurtheilung dieser Dichtungen auf den Standpunkt des Bühnenbedürfnisses oder auf den Standpunkt reiner Kunstforderung stellen. Die niederländischen Genremaler waren nicht blos lebenswahre Copisten, sondern ächte und große Künstler von ursprünglichster Poesie. Auch Lessing war von den moralisirend lehrhaften Sittengemälden Diderot's und der Engländer des achtzehnten Jahrhunderts ausgegangen;

aber er hatte das Unkünstlerische dieser Vorgänger schöpferisch fortgebildet, in Minna von Barnhelm zum Lustspiel, in Emilia Galotti zum bürgerlichen Trauerspiel. Schröder und Iffland vermochten nicht das Gleiche. Schröder's und Iffland's dramatische Dichtung ist photographische Naturwirklichkeit, nicht künstlerische Genremalerei. Schröder's und Iffland's dramatische Dichtung ist zwar im Sinn Lessing's, aber ohne Lessing's schöpferischen Geist. Es ist lediglich die Welt Diderot's und Goldoni's, nur in das Deutsche übertragen; gemüthstüchtig, aber erdrückend eng, schwunglos. Die Handlung gestaltet sich nicht frei und in sich nothwendig aus der Energie der Charaktere, sie verläuft nur in den allergewöhnlichsten Zufällen und Intriguen. Alles wird, wie Goethe sich ausdrückt, nur von außen herein, nicht von innen heraus bewirkt. Und dazu noch bei Iffland viel weichliche Sentimentalität und die Aufdringlichkeit breiter salbungsvoller Moralpredigt.

Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
„Was? Es dürfte kein Cäsar auf Euren Bühnen sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromacha mehr?“
Nichts, man siehet bei uns nur Pfarrer, Commerzienräthe,
Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
„Aber ich bitte Dich Freund, was kann denn dieser Misère
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?“
Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt Ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!“
Das sind Grillen! Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.“

Ganz in der Weise dieses Xenions schrieb Schiller am 13. August 1798 an Goethe, die Begierde nach den Iffland'schen Stücken sei durch einen Ueberdruß an den Ritterschauspielen erzeugt oder wenigstens verstärkt worden, man habe sich von Verzerrungen erholen wollen; aber das lange Angaffen eines Alltagsgesichtes ermüde doch endlich auch.

Doch ist bei der Betrachtung dieser denkwürdigen dramatischen Bewegung, wie sie sich einerseits in den Ritterschauspielen, andererseits in den bürgerlichen Familiengemälden kundgiebt, vor Allem die monumentale Seite in's Auge zu fassen. Weit wichtiger als die künstlerische Bedeutung dieser Dramen ist die kulturgeschichtliche.

So verschieden diese Ritterschauspiele und diese bürgerlichen Sittengemälde in ihrer Richtung sind, in ihrer Grundstimmung sind sie innig eins. Beide Gattungen, eine jede in ihrer Weise, sind ächte Kinder der Sturm- und Drangperiode.

In beiden Gattungen, im Ritterschauspiel sowohl wie im bürgerlichen Drama, das energische Streben nach fester und frischer Volksthümlichkeit, das ein so durchgreifender Grundzug der Dichtung der Sturm- und Drangperiode ist. Und in beiden Gattungen, im Ritterschauspiel sowohl wie im bürgerlichen Drama, dasselbe tief revolutionäre Grollen, das man mit Recht ein demokratisches, ja ein demagogisches genannt hat.

Wenn irgendwo, so ist hier von politischer Tendenzdichtung zu sprechen. Die politische Jugenddichtung Schiller's stand nicht vereinzelt. Die Zeit wuchs bereits über die stille Beschaulichkeit Goethe's und seiner nächsten Genossen hinaus. Wie die Dramen Voltaire's ganz im Gegensatz zu Corneille und Racine, deren Formen sie beibehalten, den großen Kampf gegen Tyrannei und Pfaffenthum kämpften, wie Beaumarchais in dieser Zeit seine schneidenden politischen Lustspiele schrieb, so nehmen auch die deutschen Dramen der achtziger Jahre den politischen Kampf auf. Je näher dem Ausbruch der französischen Revolution, um so lauter und bitterer.

Oft freilich hört man in dem unablässigen schwülstigen Reden der Ritter von Deutschheit und Manneskraft noch sehr deutlich die Nachklänge der Klopstock'schen Bardiete und ihrer knabenhaften Deutschthümelei, aber die eigentliche Grundtendenz dieser Stücke quillt aus dem tiefsten Herzblut der Zeit. Die Ritter führen gegen die Fürsten, die Fürsten gegen den Kaiser, die Kaiser gegen Pabst und Kirche eine Sprache, daß es nicht Wunder nimmt, daß 1781 in München die Aufführung aller dieser sogenannten vaterländischen

Stücke untersagt wurde. Törring stellt die Tragik der Agnes Bernauerin als den Kampf zwischen den Rechten des Herzens und zwischen der grausamen Unnatur der Standes- und Staatsgesetze dar; am Schluß des Stücks wird Agnes ausdrücklich das Schlachtopfer des Staats genannt. Und welch leidenschaftlich rücksichtslosen Sinn die Zeitgenossen in Babo's Dramatisirung der Geschichte Otto's von Wittelsbach legten, das erhellt schlagend, wenn man in Zimmermann's Dramaturgie (herausgeg. von Lotze. Bd. 1, S. 63) liest: „Wer in solcher Kraft der Seele lebt, in so klarem festem Bewußtsein eigener Rechtlichkeit und Ueberzeugungstreue, der darf auch Kaisermörder werden wie Otto es ward, geächtet von Fürsten und Reich, doch geachtet und geehrt von der richtenden Nachwelt und gerechtfertigt dort oben. Wir haben dies Stück nie anders als mit ernsten und frommen Gedanken ansehen können!"

Und die aus dem Kleinleben der nächsten Gegenwart genommenen Dramen waren sogar noch leidenschaftlicher, um nicht zu sagen, noch aufreizender. Schröder allerdings hielt sich fern von politisirenden Nebenzwecken, seine Bühnenstücke wollen nur mittelbar durch Erweckung reineren und feineren Sittlichkeitsgefühls für Volkswohl und Bürgerglück sorgen. Ihm ist die Bühne in ihrer höchsten Aufgabe, wie sich Schiller später emphatisch ausdrückte, eine moralische Anstalt. Aber alle die Anderen ließen es sich nicht umsonst gesagt sein, daß auch in Lessing's Emilia Galotti ein satirisch politischer Zug war.

Sehr beliebt ist das Thema der Standesunterschiede. „Der deutsche Hausvater" ist in seinem Grundmotiv durchaus übereinstimmend mit dem Grundmotiv von Schiller's Kabale und Liebe; nur daß, was Schiller zum Ernst der Tragödie wendete, hier in der gemüthlichen Lehrhaftigkeit des moralisirenden Rührstücks haften bleibt. Ein junger Graf liebt ein Bürgermädchen, die Tochter eines Malers, und verführt sie. Er wagt nicht, sie zu heirathen; hauptsächlich weil er meint, sein Vater werde nimmer in eine Mißheirath willigen. Der alte Graf aber, der Vater, überzeugt sich von der Rechtschaffenheit des Mädchens, überwindet die Standesvorurtheile, billigt die Verbindung. Alles schwimmt in Freude und Seligkeit.

Dreister und weitgreifender war bereits Großmann, mit seinem Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln“. Es war ein immer wieder gern gesehenes Zugstück; in Berlin erlebte es sogleich in den ersten vierzehn Tagen zehn Vorstellungen. Auch hier geht das Grundmotiv zunächst gegen den Adel; ein vermögender bürgerlicher Hofrath wird von seinen herabgekommenen und verlumpten adlichen Verwandten ausgebeutelt und trotzdem hochmüthig mißhandelt. Bald aber erweitert sich die lose zusammengefügte Handlung zu allerlei Zwischenscenen, die auf Maitressenwirthschaft, Camarilla, Gewaltthätigkeit und Bestechlichkeit der Beamten, die grellsten Streiflichter werfen. Es sind die Anschauungen und Stimmungen, die in allen späteren Stücken dieser Art ständig wiederkehren. Und auch darin zeigt sich dieses Lustspiel als das maßgebende Urbild aller Nachahmungen und Variationen, daß die Opposition vor dem Thron selbst stehen bleibt; im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus glaubte man, vom schlecht unterrichteten König sei an den besser zu unterrichtenden zu appelliren.

Iffland wurde der eigentliche Meister dieser dramatisirten Sitten- und Familiengemälde. Sein erstes Schauspiel „Verbrechen aus Ehrsucht“, das er 1784 in Mannheim auf die Bühne brachte, gewann sogleich den weitgreifenden Erfolg, den Iffland vorher im Trauer- und Schauspiel vergebens erstrebt hatte. Wie sein schauspielerisches Talent sich vorzugsweise in bürgerlichen Charakteren und in fein komischen Rollen bewegte, so kam auch sein dichterisches Schaffen erst in diesen Werken niederen Stils zur Geltung. Und trotz aller Schwächen dürfen wir über die sogenannte Iffländerei nicht vornehm den Stab brechen. Einzelne seiner Stücke, wie vor Allem „Die Jäger“ (1785), „Die Spieler“ (1796), und „Die Hagestolzen“ (1791) (vorausgesetzt, daß die ersten Akte gehörig zusammengedrängt werden,) sind auch heut noch von Wirkung. Aber auch bei Iffland derselbe satirische Zug; sogar noch tiefer und grollender. Insbesondere Iffland's Dramen hat Goethe vor Augen, wenn er im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung rügt, daß das Drama dieser Zeit mit schadenfrohem Behagen die theatra-

lischen Bösewichter immer nur aus den höheren Ständen gewählt habe; man habe Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein müssen, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen; zu den allergottlosesten Schaubildern aber habe man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats erkoren.

Es ist ein treffliches Wort, das diese ganze Erscheinung auf ihren letzten Grund zurückführt, wenn Goethe nach Böttiger's Bericht (vgl. Literar. Zustände und Zeitgenossen Bd. 1, S. 97) ein anderes Mal sagte, Iffland habe ganz im Sinn Rousseau's immer nur Natur und Kultur in schneidenden Gegensatz gestellt; Kultur sei ihm nur die Quelle sittlicher Verderbniß, die Rückkehr seiner Menschen zur Sittlichkeit sei Rückkehr zum Naturzustand. Das sei aber ein ganz falscher Gesichtspunkt; das Geschäft des Schauspielers bestehe nicht darin, die Kultur zu verunglimpfen, sondern zu zeigen, wie die Kultur gereinigt, veredelt und liebenswürdig gemacht werden könne. Jedoch vergißt Goethe nicht, ausdrücklich hinzuzufügen, die Schuld sei nicht Iffland's, seine Beobachtungen seien richtig, seine Copien treu; die Schuld sei vielmehr die Schuld der Zeit, die nur allzu oft eine Fratze ächter Kultur gewesen.

Mehr als je standen Leben und Bühne im engsten Zusammenhang. Mit Recht sagt Eduard Devrient in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst: „Den Hochmuth, den Aberwitz und die Infamie, vor denen man sich am Tage bücken mußte, gab man Abends vor den Theaterlampen dem Spott und der Verachtung preis; der Schauspieler war der Sachwalter der Unterdrückten, der Richter und Rächer."

Wo sind die harmlosen Zeiten der Rabener'schen Satire? Zu verwundern ist nur die Sorglosigkeit der gegen die historischen Schauspiele so strengen Theaterpolizei. Selbst das Wiener Burgtheater, sonst jeder freieren Regung ängstlich verschlossen, nahm an Iffland kein Aergerniß.

2. Roman.

Hippel. — Miller's Siegwart. — Moritz' Anton Reiser. — Der Ritter- und Räuberroman. — Der Familienroman (Lichtenberg, Merck).

Noch Lessing klagte über den Mangel an deutschen Romanen. Seit dem Anfang der siebziger Jahre dagegen mußte man bereits über die maßloseste Ueberfluthung der Romanliteratur klagen. Im Jahre 1796 berechnete die Neue Allgemeine deutsche Bibliothek, daß seit 1773 mehr als sechstausend Romane in Deutschland gedruckt worden.

Keiner dieser Romane reicht in Gehalt und Kunstform an Goethe's Werther, selbst nicht an Jacobi's Allwill und Woldemar oder an Heinse's Ardinghello. Das Meiste fällt in das niedere Bereich der flachsten, zum Theil sogar schmutzigsten Unterhaltungsliteratur.

Und doch ist es leicht, auch diese Ueberproduction in verschiedene Gruppen zu sondern und dieselben auf die maßgebenden Stimmungen und Richtungen der allgemeinen Zeit- und Literaturverhältnisse zurückzuführen.

Ein zahlloser Troß von Nachahmern, die das Hohe und Große ihrer Vorbilder geistlos copiren, oft auf das allerärgerlichste trüben und verzerren.

Zuerst Sterne's mächtiger Einfluß. Goethe hat in Wahrheit und Dichtung wiederholt auf Sterne hingewiesen. Ganz übereinstimmend sagt Ramler in einem Briefe vom 14. November 1775, vor Kurzem habe Jeder klagen wollen wie Young, jetzt wolle Jeder scherzen wie Sterne. Diese springende Humoristik war so recht die Kunstform der springenden Gemüthswillkür, der fessellose Ausdruck aller zufälligsten persönlichen Leidenschaften und Eigenheiten. Wie man im Drama shakespearisirte, so sternisirte man im Roman; und hier wie dort blieb man weit zurück hinter dem Vorbild. Der

Humor gedeiht nur, wo er auf der Grundlage eines durchgebildeten reinen und liebenswürdigen Gemüths ruht.

Vor Allem rief Sterne's berühmter Roman „Tristram Shandy“ zur Nachahmung. Aber hatte Sterne in der Darlegung „des Lebens und der Meinungen“ seiner Helden zugleich die hinreißendste Kraft der Charaktergestaltung entfaltet, so glauben die deutschen Nachahmer sich dieser Charaktergestaltung gänzlich entschlagen zu können; sie sehen in Sterne's Manier nur den Freipaß einerseits für die Caricatur und andererseits für die trockenste Lehrhaftigkeit, wie sie aus den Anschauungen und Gewohnheiten der Dichtung des Aufklärungszeitalters noch immer herüberwirkte. Nicolai, der sich mit seinem Sebaldus Nothanker (1773 f.) selbst in die Reihe der deutschen Sternianer stellte, spricht in der Vorrede dieses Romans das eigenste Geheimniß dieser Manier aus, wenn er sagt, man solle sich nicht wundern, daß er mehr nur Meinungen als Geschichte und Handlung darstelle; Sebaldus kenne die Welt nicht, die Speculation sei seine Welt, jede Meinung sei ihm so wichtig wie kaum manchem Anderen eine Handlung. Nur Merck, der feine Kritiker, giebt im ersten Bande des Deutschen Merkur von 1776 den deutschen Dichtern zu bedenken, ob es nicht im Vortheil des Lesers liege, wenn sie statt Meinungen lieber Leben, statt der überall aufgehängten Tafeln eigener Inspiration lieber eine pragmatische Geschichte des Helden, statt der Monologe lieber ein möglichst episches Märchen liefern wollten.

Wezel's Tobias Knaut (1773 f.) und Gottwald Müller's Siegfried von Liedenberg (1779) schildern nur Carricaturen; die Reflexionen, mit denen sie einzelne Zeitrichtungen, namentlich die weinerliche Empfindelei, bekämpfen, sind dürftig und platt; die Atmosphäre, die wir athmen, ist eng und philisterhaft.

Am bedeutendsten unter diesen sternisirenden Romanen sind Hippel's „Lebensläufe nach aufsteigender Linie“ (1776 ff.). Doch kostet es dem heutigen Leser große Mühe, sich durch dies wunderliche weitschweifige Buch hindurchzuwinden, und es war ein verdienstvolles Werk, daß A. von Oettingen zur Jubelfeier des hundert-

sten Jahres es „für die Gegenwart bearbeitet“ erscheinen ließ. Es ist ein Gemisch rührendster Herzensergießungen und trockener philosophischer Ausführungen, ein Neben- und Durcheinander unzusammenhängender Einfälle und Gedankenblitze. Nichtsdestoweniger ist es durchaus gerechtfertigt, daß dies Buch sich in ehrendem Andenken erhalten hat. Ein tiefer gebildeter Geist spricht zu uns über die höchsten menschlichen Bildungskämpfe. Die seit 1793 erschienenen „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z“ sind unbedeutender.

Es ist überraschend, daß grade Ostpreußen, das Land der klaren Verstandesschärfe, die Geburtsstätte Kant's, reich an Menschen ist, die ihr ganzes Leben hindurch an dem unversöhnten Zwiespalt zwischen den unabweislichen Forderungen ihrer Verstandesbildung und dem unbeugsamen Trotz phantastischer Gefühlsschwelgerei ringen und kranken. Man denke an Hamann und neuerdings an Bogumil Goltz. Hippel, 1741 zu Gerdauen geboren und seit seiner Universitätszeit fast ununterbrochen bis zu seinem Todesjahr 1796 in Königsberg lebend, gehörte zu dieser seltsamen Menschenart. Sein Leben und Wirken war voll der unenträthselbarsten Charakterwidersprüche; vor der Welt war er blos praktischer Geschäftsmann und hielt seine literarische Arbeit sorgfältig geheim; in seinem Denken und Empfinden wollte er das Unmögliche möglich machen und Pietist und Kantianer zugleich sein. Was bleibt in so verwickelter Gemüthsverfassung anderes als der kühne Saltomortale des Humors? Aber auch der Humor ist bei Hippel nur Wollen, nur Ansatz. Zum ächten und großen Humoristen fehlt ihm die hinreißende Liebenswürdigkeit und Gemüthstiefe, fehlt ihm die plastische Phantasie, selbst in dem bescheidenen Maß, das Jean Paul zum Dichter macht.

Auch Nachahmungen von Sterne's empfindsamer Reise wucherten üppig. Am bekanntesten geworden ist August von Thümmel's „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ (1791 ff.), eine arge Vergröberung der scherzenden Anmuth Sterne's in Wieland'sche und Voltaire'sche Frivolität.

Die zweite Gruppe bilden die Nachahmer des Goethe'schen Werther.

Im Jahr 1776 erschien der Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte“ von Johann Martin Miller, einem Mitglied des Göttinger Hainbundes. Zuerst in zwei, dann in drei Bänden. Es ist eine Doppelgeschichte zweier Liebespaare; die eine mit glücklichem, die andere mit unglücklichem Ausgang. Auch das glückliche Paar, Kronhelm und Siegwart's Schwester Therese, hat zuerst mit Schwierigkeiten zu kämpfen; Kronhelm's Vater, ein brutaler Landjunker, will nicht dulden, daß sein Sohn eine Bürgerliche heirathet; der Vater aber stirbt und Alles endet in Glück und Wonne. Der Held der unglücklichen Liebesgeschichte ist Siegwart selbst. Siegwart, der als Knabe stilles Klosterleben sich als schönstes Zukunftsideal träumte, lernt auf der Universität zu Ingolstadt die Tochter eines Ingolstadter Hofraths kennen, liebt sie, findet die innigste Gegenliebe. Er entsagt dem Entschluß des Klosterlebens. Doch der Vater des Mädchens verweigert die Einwilligung; er hat die Tochter bereits einem alten Hofrath versprochen. Die Tochter läßt sich zu dieser Heirath nicht zwingen. Der Vater schickt sie in's Kloster. Siegwart tritt als Gärtner in den Dienst dieses Klosters; er will die Geliebte entführen. Der Anschlag mißlingt. Darauf verbreitet sich das Gerücht, die Geliebte sei gestorben. In der Verzweiflung erwacht Siegwart's alte Neigung zum Kloster, er wird Mönch. Eines Abends wird er in ein benachbartes Kloster gerufen, die Beichte einer sterbenden Nonne zu hören. Die Sterbende ist Marianne, die Geliebte, noch immer nicht Vergessene. Gegenseitige Wiedererkennung. Marianne stirbt. Tiefste Erregung Siegwart's. Erschöpfung und Krankheit. „Den Tag über lag er in anscheinender Ruh auf dem Bett; seine Freunde hielten's für ein Zeichen der Besserung, aber im Grunde war's Entkräftung. Einmal Abends um elf Uhr wachte Siegwart von einem sehr lebhaften Traum auf. Es war ihm vorgekommen, seine Marianne winke ihm. Er sprang auf, an's Fenster. Der Mond, der durch dünne Wölkchen düster schien, warf etliche blasse Strahlen an das Kreuz auf Mariannen's Grab. Hastig lief er auf's Grab, stürzte sich darauf hin, umarmte das Kreuz, weinte laut. Nimm mich zu Dir, nimm mich zu Dir, Engel!“ Am andern

Morgen vermißte man Siegwart und suchte ihn. „Auf dem Grab, auf dem Grab! rief endlich eine Nonne, die am Fenster stand. Alle flogen hinab auf den Kirchhof, und der edle Jüngling lag erstarrt und todt im blassen Mondschein auf dem Grabe seines Mädchens, dem er treu geblieben war bis auf den letzten Hauch."

Goethe's Werther ist eine unvergängliche klassische Dichtung von tiefer Tragik, Siegwart ist nichts als eine trübselige Liebesgeschichte von flachster Weinerlichkeit. Man kennt Siegwart jetzt nur noch als den geschichtlichen Spottnamen jener schwächlichen Empfindsamkeitsperiode, deren charakteristische Ausgeburt er ist. Und man würde eine Generation, die nicht übel Lust bezeugte, Siegwart unmittelbar neben, ja über Werther zu stellen, gar nicht begreifen können, wenn nicht erst wieder in unseren Tagen ein leiblicher Abkomme Miller's, Oskar von Redwitz, mit dem Erfolg seiner Amaranth gezeigt hätte, daß empfindelnde Süßlichkeit immer und überall ein dankbares Publicum findet.

Eine dritte Gruppe waren die romanhaften Selbstbiographien, welche durch die Confessionen Rousseau's hervorgerufen wurden.

Wir kennen die Lebensgeschichte Jung-Stilling's. Ganz ähnlich hat Karl Philipp Moritz (1757—1793) sein Jugendleben unter dem Namen Anton Reiser geschildert. Es giebt kaum zwei Naturen, die so verschieden sind wie Stilling und Anton Reiser. Der Eine gehört zu den Stillen im Lande; der Andere ist von heißblütiger Leidenschaftlichkeit, unruhig abenteuernd, zuerst in der Schauspielkunst, für die er kein Talent hat, sein höchstes Lebensideal suchend, dann ein schätzbarer Gelehrter und gleichwohl auch in der Wissenschaft keine innere Befriedigung findend, in stetem Kampf und Gegensatz gegen die nächsten Lebensforderungen. Und doch sind Beide von unverkennbarster Familienähnlichkeit. In Beiden derselbe Drang nach ungebundener Entfaltung des Ich, in Beiden dieselbe eitle Selbstbespiegelung; in Beiden dieselbe phantastische Gefühlsschwelgerei, wenn auch nach verschiedenen Richtungen und Zielen gewendet.

Die Geschichte Anton Reiser's (1785) ist eines der denkwürdigsten Zeugnisse des dunklen wirrevollen Bildungsdranges eines

begabten jungen Menschen der Sturm- und Drangperiode. Alle jene bunten Einschlagsfäden, die den heutigen Leser in den Jugendwirren Wilhelm Meister's befremden, erscheinen hier in nackter biographischer Thatsächlichkeit. Eine weiche und feingestimmte Knabenseele; aber unter den Einwirkungen eines pietistischen Vaters und unter dem Druck abhängigster Armuth verzerrt zu einem seltsamen Gemisch von Eitelkeit und Selbstverachtung, von Trotz und Kleinmuth, von Verwilderung und phantastischer Ueberspanntheit. Auf den Jüngling stürmt die wilde und tumultuarische Welt der herrschenden Literaturrichtung, Lessing's Philotas und Emilia Galotti, Young's Nachtgedanken, die überwältigende Macht Shakespeare's, Goethe's Werther und Clavigo, Gerstenberg und Klinger, die Dichtung des Göttinger Hainbundes, die herzdurchwühlende Erschütterung vollendeter Schauspielkunst. Je enger und unwürdiger die Wirklichkeit ist, die den hochstrebenden Jüngling umgiebt, um so mehr steigert sich in ihm der Hang zum Abenteuerlichen, zum krankhaften Schwelgen in überreizten Phantasiebildern. Nur als Schauspieler glaubt er die Befriedigung finden zu können, von welcher er träumt. Der Schluß ist die schwere Enttäuschung, durch welche auch diese Ideale zerrinnen. Das treffliche Buch ist jetzt vergessen, weil wir mit den Stimmungen und Zielen, aus denen es entsprang, nichts mehr gemein haben; aber es ist von unvergänglicher Anziehungskraft durch die psychologische Tiefe und Poesie in der Darstellung der geheimsten Herzensregungen, durch die herzgewinnende Wahrheit und Frische in der Schilderung des deutschen Kleinlebens, durch den schwärmerischen idealen Zug, der selbst den schwersten Fehltritten und Irrungen entschuldigendes Verständniß und warme Theilnahme sichert. Ueberall der Zauber einer edlen und schönen Natur, wenn auch einer in sich unfertigen und unklaren.

Der Eindruck, den der Roman hinterläßt, ist für uns um so wohlthuender, als wir wissen, daß der Dichter sich mit ihm aus den Wirren der Jugendzeit befreit, daß er bald darauf in Italien unter der Leitung Goethe's den Grund zu einer festen und klarbewußten Thätigkeit gelegt hat. Moritz wurde, nachdem er 1789

in Berlin eine angemessene Wirksamkeit gefunden, einer der verständnißvollsten Mitarbeiter unserer klassischen Literatur, wofür besonders seine kleine, aber inhaltvolle Schrift „Von der bildenden Nachahmung der Schönen“ Zeugniß ablegt. Leider ließ ein früher Tod ihn den Höhepunkt von Goethe's und Schiller's Schaffen nicht mehr erleben.

Tief unter dem Niveau der selbstbiographischen Romane stehen die zahllosen Ritter- und Räuberromane, die in Nachahmung von Goethe's Götz und von Schiller's Räubern und im engen Anschluß an die gleichzeitigen Erscheinungen des deutschen Dramas in allen Ecken und Enden aufschossen. Cramer, Spieß, Vulpius, Schlenkert und deren Consorten.

Sehr natürlich, daß gegen all diese Ueberschwenglichkeiten bald ein gesunder Rückschlag erfolgte. Es galt, aus der phantastischen Traumwelt wieder zu Natur und Wahrheit zurückzukehren.

Von den verschiedensten Richtungen aus erhoben sich die Versuche der Gegenwirkung.

Musäus trat mit seinen „Volksmärchen der Deutschen“ auf, 1782—1786. Er, der in seinem „Grandison dem Zweiten“ gegen die Rührseligkeit Richardson's, in seinen „Physiognomischen Reisen“ gegen die Uebertreibungen und Lächerlichkeiten des neusten Geniewesens mannhaft angekämpft hatte, spricht es im Vorbericht dieser Märchen offen aus, daß dieselben wesentlich dazu bestimmt seien, der leidigen Sentimentalsucht der modischen Büchermanufactur, dem weinerlichen Adagio der Empfindsamkeit den gesunden und kernhaften Volkston entgegenzustellen. Wir wissen jetzt Alle, daß Musäus den ächten Märchenton noch nicht getroffen, daß er diese schlichten und herrlichen Blüthen der Volksphantasie nicht blos, wie er meinte, localisirt, sondern oft auch höchst ärgerlich modernisirt, um nicht zu sagen, wielandisirt hat; aber er war ein Ergänzer der Anregungen, die durch Herder's Hinweisung auf das Volkslied gegeben waren. Nicht blos Leonhard Wächter, der unter dem Namen Veit Weber seit 1787 „Sagen der Vorzeit“ erscheinen ließ, sondern auch Tieck und die Brüder Grimm stehen auf seinen Schultern.

Gleichzeitig in Meißner und kurz nachher in Feßler die Anfänge des historischen Romans. Einer Zeit, welcher die Einsicht in das geschichtliche Leben und in das psychologische Triebwerk öffentlich handelnder Charaktere noch so fern stand, war diese Aufgabe unlösbar. Es war nicht ein künstlerischer Fortschritt, sondern nur ein geistloses Weiterspinnen der alten Wieland'schen Romanweise, sei es, daß wie in Meißner mehr das Frivole, oder wie in Feßler mehr das Didaktische überwog.

Und hier reiht sich auch Schiller's Geisterseher ein. Aber die Nachahmer wurden durch dies mächtige Vorbild nicht auf den realistischen Roman geführt, sondern nur zum Spektakelwesen abenteuerlicher Geister- und Geisterbannergeschichten.

Wenn das Kunstschaffen um so ursprünglicher und in sich vollendeter ist, je fester es sich auf den Boden der gegebenen Gegenwart und Wirklichkeit stellt, so nimmt es Wunder, daß nicht vor Allem auch der Sitten- und Familienroman ausgebildet wurde, zumal ja eben jetzt die dramatischen Sitten- und Familiengemälde Schröder's und Iffland's in allen empfänglichen Herzen den lebendigsten Wiederklang fanden. Aber es liegen nur Ansätze vor.

Besonders Lichtenberg und Merck wiesen nach dieser Richtung.

Georg Christoph Lichtenberg (geboren 1742 zu Oberramstädt bei Darmstadt, gestorben 1799 zu Göttingen), ein verdienstvoller Mathematiker und Physiker, ein hochangesehener Universitätslehrer, großgewachsen an den Einwirkungen der englischen Literatur und wiederholter englischer Reisen, war von seinem ersten Auftreten an einer der hervorragendsten Widersacher der Sturm- und Drangperiode. Wie Sancho Pansa begleitet er alle diese Donquixoterien auf Schritt und Tritt und ironisirt sie mit seinem gesunden realistischen Sinn unerbittlich. Fast möchte man ihn zu dem Geschlecht der Nicolaiten zählen, wäre er nicht hocherhaben über sie durch die vielseitigste Bildung und durch den schlagendsten satirischen Witz und Humor. Den Uebertreibungen der Lavater'schen Physiognomik stellte Lichtenberg sich um so heftiger entgegen, je weniger er sich den unumstößlichen physiognomischen Wahrheiten verschloß, ja dieselben

schon vor Lavater und unabhängig von diesem gefunden und ausgesprochen hatte. Lavater's Bekehrungssucht geißelte er in dem „Timorus“. Bei der Kunde von Garve's zehrender Krankheit sagte er witzig, es sei ein ebenso großer Verlust für unsere Literatur, daß Garve aufgehört habe zu schreiben, als daß Lavater jemals zu schreiben angefangen. Und in der Bekämpfung der herrschenden Literaturschäden selbst ist er unerschöpflich in immer treffenden Wendungen und Ausfällen gegen diese sogenannten Originalgenies, „die fluchen und schimpfen wie Shakespeare, leiern wie Sterne, sengen und brennen wie Swift und posaunen wie Pindar“, und die doch nur zum Namen Genie kommen, „wie die Kellereſel zum Namen Tausendfuß, nicht weil sie so viel Füße haben, sondern weil die Meisten sich nicht die Mühe nehmen, bis auf vierzehn zählen zu wollen“. Wie hätte er, der in den „Briefen aus England“ (1776—1778) sein begeistertes, tiefdringendes Verständniß Shakespeare's und seines Interpreten Garrick's kundgab, einverstanden sein können mit dem unverständigen Shakespearisiren unverständiger Nachahmer, die nicht Shakespeare, sondern nur ein Phantom nachahmten, das sie sich nach Maßgabe ihrer Kräfte von Shakespeare gemacht hatten! Wenn ein Affe in den Spiegel hineinguckt, sagt Lichtenberg, so kann aus diesem Spiegel kein Apostel heraussehen. Und eben weil ihm diese neuen Dichter, wie er sich mit entschiedener Verkennung der Größe Goethe's ausdrückte, nur Dichter aus Dichtern, nicht Originale, nicht Dichter aus der Natur waren, suchte er sie immer und immer wieder zur Natur und Wirklichkeit, zum genauen Studium und zur individuellen Darstellung der gegebenen Charaktere und Zustände zurückzurufen; kein Buch könne auf die Nachwelt gehen, das nicht die Untersuchung des vernünftigen- und erfahrenen Weltkenners aushalte. Aus diesem Gesichtspunkt richtete Lichtenberg sein Augenmerk ganz vornehmlich auf den Roman. Er selbst machte die verschiedensten Versuche und Ansätze; aber ohne schöpferische Kraft brachte er es nur zu kleinen beschreibenden Genrebildern. Die Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche zeigt, wo sein Ideal lag.

Glücklicher und wirksamer war Johann Heinrich Merck, der bekannte Freund Goethe's (1741—1791).

Ein fester einheitlicher Grundgedanke geht durch alle kritischen Anschauungen Merck's. Es ist jenes bedeutende Wort, mit welchem er Goethe's dichterische Eigenthümlichkeit bezeichnete: „Dein Bestreben, Deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die Anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt Nichts als dummes Zeug!" Diesen Grundgedanken hat Merck besonders auch in Anwendung auf den Roman ausgesprochen. In der Anzeige von Goethe's Werther im sechsundzwanzigsten Band der Allgemeinen Deutschen Bibliothek sagt er: „Das innige Gefühl des Verfassers, womit er die ganze, auch die gemeinste ihn umgebende Natur zu umfassen scheint, hat über Alles eine unnachahmliche Poesie gehaucht; er sei und bleibe allen unseren angehenden Dichtern ein Beispiel der Nachfolge und Warnung, daß man nicht den geringsten Gegenstand zu dichten und darzustellen wage, von dessen wahrer Gegenwart man nicht irgendwo in der Natur einen festen Punkt erblickt habe, es sei nun außer uns oder in uns. Wer nicht den epischen und dramatischen Geist in den gemeinsten Scenen des häuslichen Lebens erblickt, der wage sich nicht in die ferne Dämmerung einer idealischen Welt, wo ihm die Schatten von nie gekannten Helden, Rittern, Feen und Königen nur von weitem vorzittern. Ist er ein Mann und hat er sich seine eigene Denkart gebildet, so mag er uns die bei gewissen Gelegenheiten in seiner Seele angefachten Funken von Gefühl und Urtheilskraft durch seine Werke hindurch wie helle Inschriften vorleuchten lassen; hat er aber nicht dergleichen aus dem Schatze seiner eigenen Erfahrungen aufzutischen, so verschone er uns mit den Schaubroten seiner Maximen und Gemeinplätze." Aehnlich sagt Merck in der Anzeige des Vossischen Musenalmanachs im ersten Stück des Deutschen Merkurs von 1776: „Unsere jungen Dichter werfen sich jetzt mit Gewalt in idealische Abgründe, und malen, was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat; fühlten sie aber die Magie des Epos in jeder Scene des Lebens, so würden ihre

Blätter eben so voll davon sein, wie die Werke ihrer Meister, die sie mit so viel Recht bewundern.“ Am bezeichnendsten aber ist Merck's Abhandlung „Ueber den Mangel des epischen Geistes in unserem lieben Vaterlande“, die 1778 im ersten Stück des Merkur erschien. Die deutschen Romane, heißt es hier, seien entweder ausländisch oder antik oder utopisch. Kaum einer dieser neuesten Romane reiche an die Güte von Gellert's Schwedischer Gräfin. Man habe vergessen, daß zum epischen Wesen vor Allem wackre Sinne gehören; wo aber sei jetzt diese Frische und Schärfe der sinnlichen Auffassung? Man schwatze jetzt viel von der Liebe zur Natur; bei den Meisten sei dies aber nur garstige anerlernte Tradition. Besonders aber verderbe die Sekte der Empfindsamkeit und des Geniewesens alle scharfe Gegenständlichkeit. Was könnten diese jungen Genies an Menschen sehen, deren ganzes Spiel von Leidenschaften ihnen zu alltäglich und zu philisterhaft vorkommt, als daß es aufgenommen zu werden verdiene? Grade an Shakespeare sei zu lernen, daß wer den Glauben habe, überall Merkwürdiges aufzufinden, auf jedem Schritt Merkwürdiges finde; überall ist Spiel menschlicher Leidenschaft wie überall Spiel von Schatten und Licht. Die Abhandlung schließt mit den Worten: „Unsere jungen Dichter sollen sich nur üben, einen Tag oder eine Woche ihres Lebens als eine Geschichte zu beschreiben, daraus ein Epos, d. h. eine lesenswürdige Begebenheit zu bilden, und zwar so unbefangen, daß nichts von ihren Reflexionen durchflimmert, sondern daß Alles so dasteht, als wenn's so sein müßte. Alsdann, wenn sie darin bestehen, wollen wir ihnen erlauben, uns mit größeren Werken zu beschenken.“

Merck blieb nicht bei der Theorie; er schuf eine Reihe kleiner Genrebilder häuslichen Lebens, so frisch und naturwahr und mit so ächt dichterischem Auge erschaut und dargestellt, daß es fast ungerecht scheint, wenn ihm Goethe in Wahrheit und Dichtung nur einen leichten und glücklichen Productionstrieb zuerkennen will, der niemals über das blos Dilettantische hinausgekommen sei. „Die Geschichte des Herrn Oheim“, die „Landhochzeit“, die „bürgerlich deutsche Geschichte: Lindor“, endlich „Herr Oheim der Jüngere“, alles im

Merkur 1778—1782 erschienen, sind in ihrer Art klassische Novellen von unveraltbarer Kraft.

Jedoch der Iffland des Romans blieb aus. Lafontaine kann nicht mit Iffland verglichen werden, sondern nur mit Kotzebue; diese beiden Vielschreiber, die besonders zu Anfang der neunziger Jahre die Masse des Publicums entzückten, können in der Literaturgeschichte nur als hemmende und herabziehende Mächte Erwähnung finden.

Der Grund, warum die Zeit des deutschen Romans noch nicht gekommen war, ist klar. Es fehlte die volle und freudige Hingabe an die Gegenwart und Wirklichkeit. Die Novellen und Romane, die sich dem phantastischen und sentimentalen Roman entgegenstellten, waren selbst noch phantastisch und sentimental. Auch die Pointe der Genrebilder Merck's ist nicht die Durchgeistigung und Beherrschung der Wirklichkeit, sondern die Flucht aus der Gesellschaft in die ländliche Zurückgezogenheit, die Flucht aus der Verderbniß der Kultur in den selbstgeschaffenen Naturzustand. Lafontaine's „Naturmensch" und „Sonderling" sieht in der Welt nichts als Unnatur und Narrenspossen; in solcher Stimmung konnten Lafontaine's Familiengemälde, auch wo sie sich über leichtfertige Fabrikarbeit erhoben, entweder nur flache Satire oder nur weinerliche Moralpredigt sein.

Ueberall das alte Grundgebrechen der Sturm- und Drangperiode, der unversöhnte Kampf und Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Herz und Welt.

Eine neue Epoche begann, als die Besten und Trefflichsten diesen Kampf und Zwiespalt überwanden und das Ideal nicht über und außer dem Leben, sondern im Leben selbst suchten. Auch für die Geschichte des deutschen Romans war diese neue Epoche eine entscheidende Wendung. Wilhelm Meister's Lehrjahre sind die Bildungsgeschichte eines jungen Menschen, welcher von der Phantastik zur sittlichen Harmonie, von der Furcht und Flucht vor der Wirklichkeit zum poesievollen Erfassen und Fortbilden derselben geführt wird.





Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hermann Hettner.

In drei Theilen.

Dritter Theil.

Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Vierte verbesserte Auflage.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1894.

Geschichte

der

deutschen Literatur

im

achtzehnten Jahrhundert.

Von

Hermann Hettner.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Vierte verbesserte Auflage.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1894.

Vorrede.

Die freundliche Aufnahme, welche die beiden ersten Bände dieser Neubearbeitung von Hettner's deutscher Literaturgeschichte gefunden, hat mir den Muth zur Vollendung des dritten, in mancher Hinsicht schwierigsten Bandes erhöht. Je mehr der Bearbeiter eigene Specialstudien auf den ihm vorliegenden Gegenstand gewandt hat, wie ich es besonders in Bezug auf Goethe und Schiller gethan habe, um so schwieriger wird es ihm sein, die Objectivität gegenüber dem Standpunkte des ursprünglichen Verfassers zu gewinnen und zu behalten, und ein unbestechliches Urtheil darüber zu fällen, inwieweit jener Standpunkt von der neueren Forschung überwunden ist und inwieweit er noch Giltigkeit beanspruchen darf. Am meisten habe ich diese Schwierigkeit gegenüber Hettner's Beurtheilung der Alterswerke Goethe's empfunden; möchte es mir gelungen sein, hier den richtigen Weg zu finden.

Eine Aeußerung, die in einer sonst sehr wohlwollenden Besprechung der zwei ersten Bände gefallen ist, veranlaßt mich zu der Erklärung, daß die Anführungen neuester literarhistorischer Werke oder Monographieen nicht im Mindesten den Zweck haben, einen literarischen Wegweiser durch die neueste Forschung zu bieten, was die Anlage des Hettner'schen Buches völlig ausschließt, sondern daß sie an der einzelnen Stelle stets einem besonderen Anlaß entsprungen

sind. Da aber in jener Besprechung trotzdem die Ungleichmäßigkeit gerügt worden ist, so habe ich in diesem Doppelbande die Anführungen noch mehr beschränkt, und hoffe so jeden Schein einer literarischen Uebersicht und zugleich jeden Vorwurf der genannten Art abgewehrt zu haben. Wenn ich auf die neuesten Bestrebungen zu allseitiger Erkenntniß Goethe's und Schiller's kurz hingewiesen habe, so geschah das, weil diese Bestrebungen über die fachwissenschaftliche Bedeutung hinausgreifen und ein Merkstein in der Geschichte der deutschen Geistesbildung sind.

Für die Bearbeitung dieses Bandes wurden mir die nothwendigsten Hilfsmittel wiederum durch die mir freundlichst eröffnete Nationalbibliothek Vittorio Emanuele in Rom geliefert. Daneben hat Herr Dr. Oertel, dem ich meinen herzlichen Dank ausspreche, an der Münchener Staatsbibliothek zahlreiche Collationirungen für mich ausgeführt. Die erste Hälfte des Bandes ist schon im August des vorigen Jahres, die zweite im Januar dieses Jahres druckfertig geworden, so daß spätere literarische Erscheinungen nicht mehr verwerthet worden sind.

Und so möge denn Hettner's Werk von Neuem hinausgehen und in einer Zeit des Naturalismus für die idealistische und doch lebenswahre Kunst, in einer Zeit experimentirender Kunstübung für die unverbrüchlichen Gesetze des künstlerischen Schaffens streiten!

Schloß-Ringen in Livland, im Juli 1894.

O. Harnack.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

(Zweite Abtheilung.)

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.



Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Erstes Kapitel.

1. Kant.

Es waren stolze Worte, mit welchen sich Kant als zweiundzwanzigjähriger Jüngling in die deutsche Wissenschaft eingeführt hatte. Wer etwas erreichen wolle, sagte er in seiner ersten Schrift, müsse ein gewisses edles Vertrauen in seine Kräfte setzen; solche Zuversicht belebe alle unsere Bemühungen und ertheile ihnen einen Schwung, der der Untersuchung der Wahrheit sehr förderlich sei. Er seinerseits habe sich die Bahn, welche er halten wolle, schon vorgezeichnet; er werde seinen Lauf antreten und nichts solle ihn hindern, denselben fortzusetzen.

Kant hat diese kühne Forderung an seine Zukunft großartig eingelöst.

Indem er die herrschende Aufklärungsbildung über sich selbst aufklärte und die philosophischen Lehrmeinungen mit festem und scharfem Sinn zwang, ihm über ihre Herkunft und Daseinsberechtigung rückhaltslos Rede zu stehen, ist er der Begründer einer neuen Anschauungsweise geworden, die bis auf den heutigen Tag noch lebendig fortwirkt, ja deren unzerstörliche Triebkraft, wie Kant siegesgewiß voraussagte, sich erst in Jahrhunderten in ihrer vollen und ganzen Herrlichkeit entfalten wird.

Bisher war die Philosophie eine lediglich dogmatische gewesen; d. h. sie hatte, gleichviel unter welcher Gestalt sie auftrat, für ihre Behauptungen immer den Werth vollgiltiger Münze beansprucht, ohne jemals die Nothwendigkeit zu fühlen, daß das Organ der Philosophie, das menschliche Erkenntnißvermögen, vor Allem sich selbst erst über seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit ausweisen müsse. Und auch Hume, welcher vor Kurzem die Menschheit aus dem dogmatischen Schlummer geweckt und der gedankenlosen Zuversicht in die Allgewalt des menschlichen Denkens die gewichtigsten Zweifel entgegengestellt hatte, war doch nur auf halbem Wege stehen geblieben; er hatte, nach Kant's Ausdruck, kein Licht in diese Art von Erkenntniß gebracht, sondern nur einen Funken geschlagen, bei welchem man wohl ein Licht hätte anzünden können, wenn er einen empfänglichen Zunder getroffen hätte. Die entscheidende That Kant's war, daß durch ihn die dogmatische Philosophie kritische Philosophie ward. Durch seine tiefgehenden Untersuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menschlichen Erkenntnißfähigkeit, wurde die philosophirende Vernunft eines großen Theils ihrer hochfliegenden und anmaßlichen Ansprüche entsetzt und auf das bescheidenere, aber, richtig verstanden, der menschlichen Entwicklung nur um so förderlichere Maß ihrer wirklichen Machtverhältnisse zurückgeführt.

Schon früh hatten sich in Kant die Keime dieser großen That geregt. Die wuchtvollen Einwürfe Hume's hatten ihm in die tiefste Seele gegriffen. Schritt vor Schritt haben wir im zweiten Buche an der Hand seiner Jugendschriften verfolgt, wie rastlos und tief die Frage nach der Möglichkeit und dem Umfang des menschlichen Erkennens in ihm gährte und wühlte, und in wie heißem und ernstem Kampf er bestrebt war, nachdem er die kritiklose Vertrauensseligkeit der bisherigen Philosophie als eitel und haltlos erkannt hatte, nicht bei dem unbefriedigenden Zweifel stehen zu bleiben, sondern diesen selbst wieder zu überwinden. Namentlich die klassischen „Träume eines Geistersehers" (1766) geben von diesem unermüdlich und unerschrocken vordringenden Forschungseifer ein ebenso rührendes

wie durch ihre feine Ironie höchst anziehendes Zeugniß. Aber erst in der „Kritik der reinen Vernunft“, welche 1781 erschien, fanden diese weitgreifenden und langjährigen Untersuchungen ihren letzten Abschluß.

Der Zweck und das Ergebniß dieses gewaltigen Buches wird von Kant selbst einmal in einem Briefe an seinen Freund und Schüler Tieftrunk in einem einzigen Satz ausgesprochen. Dieser Satz (Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert, Bd. 11, S. 186) lautet: „Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als blos, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; ingleichen übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unseres theoretischen Erkenntnisses.“

Alle menschliche Erkenntnißfähigkeit einzig und allein auf die Grenzen der sinnlichen Erfahrungswelt einschränkend, ist diese Erkenntnißlehre zugleich die kritische Prüfung und Vernichtung aller Lehren und Begriffe vom Uebersinnlichen, welche diese Grenzen unberechtigt überschreiten.

Eine größere Umwälzung war in der Geschichte des philosophischen Denkens noch niemals gesehen worden.

Wir haben die Aufgabe, dem Gang dieser kritischen Untersuchungen genau nachzugehen.

Lediglich aus dem Stande der damaligen Physiologie ist es zu erklären, daß grade die ersten grundlegenden Untersuchungen über die Quellen und Bedingungen des menschlichen Denkens am schwächsten, ja vor der heutigen Naturwissenschaft schlechterdings unhaltbar sind. Statt physiologischer Forschung nur ein verunglückter Vermittlungsversuch zwischen Locke und Leibniz. Wie bei Locke, so auch bei Kant die Unterscheidung zweier Erkenntnißstämme, der Sinnlichkeit einerseits und des die Sinneswahrnehmungen verarbeitenden Verstandes andererseits. Zugleich aber, um vor dem schreckhaften Einwurf Hume's, daß das denkende Verknüpfen der sinnlichen Einzeleindrücke nicht die Gewähr innerer Nothwendigkeit und bindender Allgemeinheit in sich trage, sondern nur ein willkürlich gewohnheitsmäßiges sei, einen rettenden Ausweg zu finden, das

Zurückgreifen auf die Leibniz'sche Annahme gewisser angeborener, uns ursprünglich innewohnender, von aller Erfahrung unabhängiger, sogenannter apriorischer Ideen und Denkformen. Mit einem wahrscheinlich von Kant selbst entlehnten Bild sagt Hippel in seinen Lebensläufen: wer kann Fische ohne Netz oder Hamen fangen? Als solche reine, apriorische, nicht in den Dingen, sondern nur in uns selbst liegende Anschauungsformen der Sinnlichkeit bezeichnet Kant Raum und Zeit: und ihnen sollen in gleicher Weise in unserer Verstandesthätigkeit die sogenannten Stammbegriffe oder Kategorien entsprechen, deren Kant nach Maßgabe der logischen Urtheilsformen zwölf aufzählt. Aber es ist eine durchaus unerwiesene, von Kant niemals näher untersuchte, in ihm nur aus Furcht vor Hume entstandene Annahme, daß Nothwendigkeit und Allgemeinheit sich auf dem Boden der Erfahrung nicht gewinnen lassen, daß Erfahrung uns zwar sage, was sei, aber nicht, daß es nothwendigerweise so und nicht anders sein müsse. Und es ist ebenso wenig erwiesen, daß es solche ursprünglich angeborene Anschauungen und Denkformen gebe, daß nicht auch die Begriffe von Raum und Zeit und die sogenannten Kategorien sich erst erfahrungsmäßig in uns entwickeln, daß sie etwas anderes seien als die vom Hergang der Sinnes- und Denkthätigkeit abgezogenen Verallgemeinerungen des Thatsächlichen und Erfahrungsmäßigen.

Jedoch durch diesen zopfigen Unterbau wird die Festigkeit und mächtige Kühnheit des Baues selbst nicht beeinträchtigt. Kant verstand, um mit Herbart zu reden, auch mit schlechten Messern trefflich zu schneiden.

Die Hauptsätze, welche die Kritik der reinen Vernunft eröffnen, sind: Vermittelst der Sinnlichkeit werden uns Gegenstände gegeben, sie allein liefern uns Anschauungen; alles Denken muß sich unmittelbar oder mittelbar zuletzt auf Anschauungen, mithin bei uns auf Sinnlichkeit beziehen, weil uns auf andere Weise kein Gegenstand gegeben werden kann. Durch den Verstand aber werden diese Anschauungen gedacht, und von ihm entspringen Begriffe. Ohne Sinnlichkeit kein Gegenstand, ohne Verstand kein Denken.

Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

Obgleich also Kant sogenannte apriorische Denkformen annimmt, wird er doch nicht müde, wiederholt und immer auf's nachdrücklichste einzuschärfen, daß nichtsdestoweniger, da der Gegenstand einem Begriff nicht anders als in der Anschauung gegeben werden könne, der Verstand mit seinen aprioristischen Grundsätzen immer nur auf einen rein erfahrungsmäßigen, empirischen Gebrauch angewiesen sei. Begriffe ohne empirische Anschauungen seien ohne Giltigkeit, seien ein bloßes Spiel der Einbildungskraft oder des Verstandes. Auch die Vorstellungen der Mathematik würden gar nichts bedeuten, könnten wir nicht immer an Erscheinungen, an empirischen Gegenständen ihre Bedeutung darlegen; und ebensowenig könne man die Kategorien verstehen, ohne sich sofort zu den Bedingungen der Sinnlichkeit herabzulassen. Kant schließt alle diese Erörterungen mit dem Satz, die wissenschaftliche Zergliederung des Verstandes habe demnach das wichtige Ergebniß, daß der Verstand, da dasjenige, was nicht Erscheinung sei, kein Gegenstand der Erfahrung sein könne, die Schranken der Sinnlichkeit, innerhalb deren uns allein Gegenstände gegeben würden, niemals überschreiten könne; der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaße, von Dingen überhaupt Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doctrin zu geben, müsse dem bescheidenen einer bloßen Zergliederung des reinen Verstandes Platz machen (Kritik der reinen Vernunft. Werke 2, 204).

Ein Denken aus reinen Begriffen giebt es nicht, sondern es giebt nur Erfahrungswissen. Das Denken ist gleich dem Riesen Antäus nur insoweit seiner Kraft gewiß, als es mit den Füßen die Mutter Erde berührt.

Und ferner: Ist das Denken schlechterdings nichts anderes als die zusammenfassende Gestaltung und Durchdringung unserer Sinneseindrücke, so folgt, daß auch dieses Erfahrungswissen, als ganz und gar von der Beschaffenheit unserer Sinne abhängig, in sich selbst wieder ein sehr beschränktes und unzulängliches ist. An unsere Sinne gebunden, erkennen wir die Dinge nur, wie sie uns kraft

unserer Sinne erscheinen. „Was es für eine Bewandtniß mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge", sagt Kant (S. 49), „bleibt uns gänzlich unbekannt; wir kennen nichts als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigenthümlich ist, die auch nicht nothwendig jedem Wesen, obzwar jedem Menschen, zukommen muß."

Dies ist die berühmte Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Dinges an sich. Das Ding an sich ist nicht das Ding für mich. Du gleichst dem Geist, den Du begreifst. Doch spricht Kant von dieser Beschränkung unserer Erkenntniß auf die sinnliche Erscheinungswelt niemals mit dem Ton schmerzlicher Entsagung, sondern immer nur mit der lauten Mahnung, desto voller und frischer das erkennbare Wirkliche zu ergreifen. Oder vielmehr, der Begriff solcher hinter den Erscheinungen liegender, in undurchdringliches Dunkel gehüllter Dinge an sich, ist ihm (S. 211) blos ein Grenzbegriff, welcher nur besagen soll, daß man von der menschlichen Sinnlichkeit nicht behaupten könne, daß sie die einzig mögliche Art der Anschauung sei, obgleich ebensowenig das Gegentheil (vgl. S. 233 ff.) erweisbar ist. Es mag sein, daß andere Weltwesen dieselben Gegenstände unter anderer Form und losgelöst von den Bedingungen der Sinnlichkeit anschauen; es kann aber auch sein, daß sich dieselben Bedingungen auch auf alle anderen Weltwesen erstrecken.

Ausschließlich in diesem Sinn der strengen Zurückführung unserer Erkenntniß auf die Grundlagen der sinnlichen Anschauungen und auf die unüberschreitbaren Grenzen des Erfahrungswissens ist es gemeint, wenn Kant in den verschiedensten Wendungen immer wieder darauf zurückkommt, daß der Nutzen der Kritik der reinen Vernunft nur ein negativer sei, da sie nicht (S. 613) als Organ zur Erweiterung, sondern als Disciplin zur Grenzbestimmung diene und, anstatt Wahrheiten zu entdecken, nur das stille Verdienst habe, Irrthümer zu verhüten. Wie das Geschäft der Philosophie überhaupt mehr im Beschneiden als im Treiben üppiger Schößlinge bestehe, so sei die Kritik der reinen Vernunft insbesondere das Läuterungsmittel, den Wahn sammt seinem Gefolge der Vielwisserei

glücklich zu beseitigen; die Kritik der reinen Vernunft, heißt es in den „Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik“, verhalte sich zur gewöhnlichen Schulmetaphysik grade wie die Chemie zur Alchemie oder wie Astronomie zur wahrsagenden Astrologie.

Schiller spricht durchaus im Geiste Kant's, wenn er im neunzehnten Briefe seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen sagt, der kritische Philosoph erhebe nicht wie der Metaphysiker den Anspruch, die Möglichkeit der Dinge selbst zu erklären, sondern er begnüge sich, die Kenntnisse festzusetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen werde. Es ist ungeschichtlich, wenn seit den Tagen Fichte's üblich geworden ist, Kant die Behauptung unterzulegen, als seien bei ihm die sogenannten reinen Formen des Anschauens, Raum und Zeit, und die sogenannten reinen Formen des Verstandes, die Kategorien, nicht sowohl blos die Ergreifer und Bearbeiter des aus der Sinnesempfindung stammenden Stoffes, als vielmehr dessen Erzeuger, so daß die Dinge der Sinnenwelt außer uns nichts als leerer Schein seien. Alle diese willkürlichen idealistischen Fälschungen und Umdeutungen scheitern an der Erklärung, welche Kant gegen die von Garve und Feder in den Göttinger Gelehrten Anzeigen veröffentlichte Recension seines Werks richtete. Diese Erklärung (Bd. 3, S. 154) lautet: „Der Satz aller ächten Idealisten von der eleatischen Schule an bis zum Bischof Berkeley ist in dieser Formel enthalten: alle Erkenntniß durch Sinne und Erfahrung ist nichts als lauter Schein, und nur in den Ideen des reinen Verstandes und Vernunft ist Wahrheit. Der Grundsatz, der meinen Idealism durchgängig regiert und bestimmt, ist dagegen: alles Erkenntniß von Dingen aus bloßem reinen Verstande oder reiner Vernunft ist nichts als lauter Schein, und nur in der Erfahrung ist Wahrheit.“ Sowohl in den zur Erläuterung der Kritik der reinen Vernunft geschriebenen „Prolegomena“ wie in der Umarbeitung der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft selbst hob Kant diese realistische Seite immer schärfer und schärfer hervor. Von Fichte's Wissenschaftslehre sagte Kant in einem Briefe an Tieftrunk (Bd. 11, S. 190), daß das bloße Selbstbewußt-

sein ohne Stoff und ohne daß die Reflexion darüber etwas vor sich habe, worauf es angewandt werden könne, einen wunderlichen Eindruck mache; und ein anderes Mal (ebend. S. 192) schreibt er an Kiesewetter spottend, Fichte wolle wie Hudibras aus Sand einen Strick drehen.

Der zweite Theil der Kant'schen Untersuchungen zieht aus den folgeschweren Vordersätzen unerbittlich die Nutzanwendung.

Wenn all' unser Wissen von der sinnlichen Anschauung anhebt und ihm auch jederzeit eine sinnliche Anschauung entsprechen muß, wie wäre da ein Wissen des Uebersinnlichen möglich! Gleichwohl ist in uns ein Vermögen, das unablässig darnach ringt, alle jene Grenzpfähle niederzureißen und sich aus der Endlichkeit und Bedingtheit der Sinnlichkeit und des Verstandes zum Denken des Unendlichen und Unbedingten zu erheben; ja von diesen über die Sinneswelt hinausstrebenden Erkenntnissen, bei denen die Erfahrung weder Leitfaden noch Berechtigung geben kann, erwarten wir grade die Entscheidung und Lösung unserer wichtigsten und erhabensten Anliegen, und wollen sie aus keinerlei Bedenklichkeit aufgeben. Dieses Vermögen ist die Vernunft, oder genauer ausgedrückt, die reine Vernunft. Es ist die angeborene Natur dieser Vernunft, daß auch sie ihre Gesetze für sachlich giltig hält und uns dadurch zu Illusionen führt, die ebenso unvermeidlich sind wie es unvermeidlich ist, daß uns in optischer Täuschung das Meer in der Mitte höher scheint als am Ufer; aber nichtsdestoweniger sind solche Vernunftschlüsse, die keine erfahrungsmäßigen Grundlagen enthalten und durch welche wir von etwas, das wir kennen, auf etwas anderes schließen, wovon wir doch keinen Begriff haben, nicht sowohl Vernunftschlüsse als blos vernünftelnde Schlüsse. Es sind, wie sich Kant ausdrückt, Sophisticationen der reinen Vernunft selbst, von denen sich zwar selbst der Weiseste unaufhörlich zwacken und äffen läßt, deren unterminirenden Maulwurfsgängen nachzugehen aber unverbrüchliche Pflicht der Philosophie ist.

Jene sogenannten vernünftigen Gedanken von Gott, Welt und Seele, wie sie seit Wolff die Grundbegriffe der deutschen Auf=

klärungsbildung waren und wie sie noch heut die allgemeine Durchschnittsbildung beherrschen, sind sie nicht insgesammt nur solche trügerische Ausgeburten erfahrungsvergessener, in der Luft schwebender und darum leerer Vernünftelei? Schimmernde Armseligkeiten, Gedankenspiele und Gedankenverbindungen, die uns keinerlei Gewißheit geben, daß ihnen etwas gegenständlich Wirkliches entspreche.

Die rationale Psychologie, d. h. die sogenannte reine Seelenlehre, die sich nicht ausschließlich in der Beobachtung der Erfahrungsthatsachen, sondern in abgezogenen Begriffsbestimmungen bewegt, war eine der hervorragendsten Beschäftigungen des Aufklärungszeitalters. Was war ihr Inhalt und was ihr Ergebniß? Aus dem Satz „Ich denke“ suchte sie, wie Kant treffend sagt, ihre ganze Weisheit auszuwickeln, und schwelgte dabei in den redseligsten Herzensergießungen über die Selbständigkeit, Einfachheit und Persönlichkeit der Seele und über die räthselhafte Gemeinschaft der Seele mit dem Körper. Man denke an Moses Mendelssohn's Phädon, auf welchen Kant in der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ausdrücklich Bezug nimmt. Und dennoch ist leicht zu zeigen und Kant zeigt es ausführlich, daß sich alle diese Beweise immer nur im Kreise herumdrehen und bereits voraussetzen, was sie erst beweisen sollen. Wir bedienen uns der Vorstellung des Ich, um von ihm zu urtheilen und auszusagen; dieses Ich aber ist weder Anschauung noch Begriff, sondern nur die einheitliche Unterlage und Begleitung unseres Vorstellens und Denkens, oder, wie Kant sich einmal ausdrückt, nur der vorgestellte Punkt, in welchem die vom inneren Sinn wahrgenommenen Thätigkeiten zusammenlaufend gedacht werden, und von welchem wir, sobald wir vom Inhalt unserer Vorstellungen und Gedanken absehen, niemals den mindesten Begriff haben können. Die Fragen, mit welchen sich die rationale, d. h. die vernünftelnde Seelenlehre hauptsächlich beschäftigt, die Fragen von der Möglichkeit der Gemeinschaft der Seele mit einem organischen Körper, d. h. vom Zustand der Seele im Leibe des Menschen, vom Anfang dieser Gemeinschaft, d. h. von der Seele in und vor der Geburt, vom Ende dieser Gemeinschaft, d. h. von der Unsterblichkeit,

sind ihr daher durchaus unlösbar, und wo sie durch Blendwerke eine unausfüllbare Lücke ausfüllen will, verwirrt sie sich in lauter Zweideutigkeiten und Widersprüche! „Nichts (S. 314) als die Nüchternheit einer strengen, aber gerechten Kritik kann von diesem dogmatischen Blendwerke, das so Viele durch eingebildete Glückseligkeit unter Theorieen und Systemen hinhält, befreien und alle unsere Ansprüche blos auf das Feld möglicher Erfahrung einschränken, nicht etwa durch schaalen Spott über so oft fehlgeschlagene Versuche oder fromme Seufzer über die Schranken unserer Vernunft, sondern vermittelst einer nach sicheren Grundsätzen vollzogenen Grenzbestimmung derselben, welche ihr Nicht weiter! mit größter Zuverlässigkeit an die herkulischen Säulen heftet, die die Natur selbst aufgestellt hat, um die Fahrt unserer Vernunft nur so weit, als die stetig fortlaufenden Küsten der Erfahrung reichen, fortzusetzen, die wir nicht verlassen können, ohne uns auf einen uferlosen Ocean zu wagen, der uns unter immer trüglichen Aussichten am Ende nöthigt, alle beschwerliche und langwierige Bemühung als hoffnungslos aufzugeben."

Und steht es etwa um die sogenannte rationale Kosmologie, um die vermeintliche Erklärung des Weltganzen aus reinen Vernunftbegriffen besser? Die Idealisten sagen: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und ist auch räumlich begrenzt, eine jede zusammengesetzte Substanz in der Welt besteht aus einfachen Theilen und es existirt überhaupt nichts als das Einfache oder was aus diesem zusammengesetzt ist, es giebt neben der Naturnothwendigkeit auch Freiheit, die Welt setzt als ihre Ursache ein schlechthin nothwendiges Wesen voraus. Die Materialisten dagegen sagen: Die Welt hat keinen zeitlichen Anfang und keine räumlichen Grenzen, es existirt nichts Einfaches in der Welt, es giebt keine Freiheit, sondern Alles in der Welt geschieht lediglich nach Naturgesetzen, es giebt kein schlechthin nothwendiges Wesen als Weltursache, weder in der Welt noch außerhalb derselben. Kant zeigt in glänzender Ausführung, daß diese Sätze und Gegensätze, welche einander so lebhaft bestreiten, gleich unwiderleglich und gleich unbeweisbar sind, der

ganze Streit also unlöslich ist, wenn wir nicht den ganzen Standpunkt dieser Betrachtungsweise aufgeben. „In dieser Anwendung“, sagt Kant (S. 368), „zeigt die Philosophie eine Würde, welche, wenn sie ihre Anmaßungen nur behaupten könnte, den Werth aller anderen Wissenschaft weit unter sich lassen würde, indem sie die Grundlage zu unseren größten Erwartungen und Aussichten auf die letzten Zwecke, in welchen alle Vernunftbemühungen sich endlich vereinigen müssen, verheißt. Die Fragen, ob die Welt einen Anfang und irgend eine Grenze ihrer Ausdehnung im Raum habe, ob es irgendwo und vielleicht in meinem denkenden Selbst eine untheilbare und unzerstörliche Einheit oder nichts als das Theilbare und Vergängliche gebe, ob ich in meinen Handlungen frei oder wie andere Wesen an dem Faden der Natur und des Schicksals geleitet sei, ob es endlich eine oberste Weltursache gebe oder die Naturdinge und deren Ordnung den letzten Gegenstand ausmachen, bei denen wir in allen unseren Betrachtungen stehen bleiben müssen, das sind Fragen, um deren Auflösung der Mathematiker gern seine ganze Wissenschaft dahin gäbe, denn diese kann ihm doch in Ansehung der höchsten und angelegensten Zwecke der Menschheit keine Befriedigung verschaffen. . . . . Unglücklicherweise für die Speculation, vielleicht aber zum Glück für die praktische Bestimmung des Menschen, sieht sich die Vernunft mitten unter ihren größten Erwartungen in einem Gedränge von Gründen und Gegengründen so befangen, daß, da es sowohl ihrer Ehre als auch sogar ihrer Sicherheit wegen nicht thunlich ist, sich zurückzuziehen und diesem Zwist als einem bloßen Spielgefecht gleichgültig zuzusehen, noch weniger Frieden zu gebieten, weil der Gegenstand des Streites sehr interessirt, ihr nichts weiter übrig bleibt als über den Ursprung dieser Veruneinigung der Vernunft mit sich selbst nachzusinnen, ob nicht etwa ein bloßer Mißverstand daran Schuld sei, nach dessen Erörterung zwar beiderseits stolze Ansprüche vielleicht wegfallen, aber dafür ein dauerhaft ruhiges Regiment der Vernunft über Verstand und Sinne seinen Anfang nehmen würde.“

Zuletzt die sogenannte rationale Theologie. Ihr höchster Be=

griff ist der Gottesbegriff. Ueberall nur Abhängiges und Bedingtes erblickend sucht die Vernunft nach einem Urwesen, von welchem diese durchgängige Abhängigkeit und Bedingtheit aller Dinge und Erscheinungen entstammt, ja sie verselbständigt dieses Gedankending sogleich zu einem persönlichen Einzelwesen. Bei allen Völkern sehen wir selbst durch die blindeste Vielgötterei einige Funken des Monotheismus hindurchschimmern. Trotzalledem aber sind die Beweise für das Dasein Gottes, insofern dieses Dasein ein selbständig persönliches sein soll, nicht haltbar, und beweisen nur, daß die Vernunft vergeblich ihre Flügel ausspannt, um über die Sinnenwelt durch die bloße Macht der Speculation hinauszukommen. Was besagt der sogenannte ontologische Beweis, d. h. das Schließen von der Idee eines allervollkommensten Wesens auf dessen Wirklichkeit, weil, wenn dem allervollkommensten Wesen das Dasein fehlte, es nicht das allervollkommenste wäre? Dieser Schluß ist durchaus unstatthaft. Durch das Dasein wird ein Begriff nicht vollkommener; denn durch das Dasein tritt zum Inhalt eines Begriffs nichts hinzu, hundert wirkliche Thaler enthalten nicht das Mindeste mehr als hundert blos gedachte Thaler. Ueberdies aber giebt es kein Merkmal, um zu erkunden, ob die Idee eines solchen allervollkommensten Wesens eine blos mögliche oder eine thatsächlich wirkliche ist. Ob die hundert Thaler wirklich oder blos gedacht sind, ersehe ich nicht aus dem Begriff derselben, sondern aus meinem Vermögenszustande; d. h. um mich des Daseins eines Begriffes zu vergewissern, muß ich aus dem Begriff herausgehen und den Gegenstand selbst mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen in Zusammenhang setzen. Eine Existenz außer dem Gebiet der Erfahrung kann daher zwar nicht für schlechterdings unmöglich erklärt werden, sie ist aber eine Voraussetzung, die wir durch nichts rechtfertigen können. Kant spottet (S. 463): An dem so berühmten ontologischen Beweise ist „alle Mühe und Arbeit verloren, und ein Mensch möchte wohl ebensowenig aus bloßen Ideen an Einsichten reicher werden als ein Kaufmann an Vermögen, wenn er, um seinen Zustand zu verbessern, seinem Kassenbestande einige Nullen anhängen wollte.“ Und was

besagen die anderen hergebrachten Beweisführungen? Der sogenannte kosmologische Beweis geht von der Thatsache aus, daß alle Dinge, die wir wahrnehmen, begrenzt endliche sind und also ihren Grund nicht in sich haben, so daß man im Verlauf der endlichen Dinge niemals zu einem Grunde gelangt, der nicht selbst wieder einer Begründung bedürfte; daraus soll erhellen, daß der Grund des Daseins dieses ganzen Zusammens endlicher Dinge, das wir Welt nennen, außerhalb in einem Wesen zu suchen ist, das den Grund seines Daseins in sich selbst hat. Wie kann denn aber der Grundsatz von Ursache und Wirkung, der gar keine Bedeutung und kein Merkmal seines Gebrauchs als nur in der Sinnenwelt hat, grade dazu dienen, um über die Sinnenwelt hinauszukommen? Welche Brücke kann die Vernunft schlagen, um aus der Reihe der Natursachen zu einem rein geistigen, außerweltlichen Wesen zu gelangen? Und wiederholt sich nicht hier derselbe Fehler, welchen der ontologische Beweis hatte, daß ich aus der bloßen Möglichkeit eines solchen Wesens ohne Weiteres auf seine Nothwendigkeit und Wirklichkeit schließe? „Es mag wohl (S. 476) erlaubt sein, das Dasein eines Wesens von der höchsten Zugänglichkeit als Ursache zu allen möglichen Wirkungen anzunehmen, um der Vernunft die Einheit der Erklärungsgründe, welche sie sucht, zu erleichtern; allein sich so viel herauszunehmen, daß man sogar sage, ein solches Wesen existirt nothwendig, ist nicht mehr die bescheidene Aeußerung einer erlaubten Hypothese, sondern die dreiste Anmaßung einer apodiktischen Gewißheit.“ Und ganz ähnlich ist der sogenannte physikotheologische Beweis, welcher von der Zweckmäßigkeit der Welt auf einen höchsten weisen Urheber schließen zu müssen meint. Es ist der älteste, klarste und der gemeinen Menschenvernunft angemessenste Beweis. Die Welt eröffnet uns einen so unermeßlichen Schauplatz von Mannichfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit, man mag diese nun in der Unendlichkeit des Raumes oder in der unbegrenzten Theilung desselben verfolgen, daß selbst nach den Kenntnissen, welche unser schwacher Verstand davon hat erwerben können, alle Sprache über so viele und so unabsehlich große Wunder ihren Nachdruck,

alle Zahlen ihre Kraft zu messen, und selbst unsere Gedanken alle Begrenzung vermissen, so daß sich unser Urtheil vom Ganzen in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen muß. Allerwärts sehen wir eine Kette von Wirkungen und Ursachen, von Zwecken und Mitteln, Regelmäßigkeit im Entstehen oder Vergehen; und indem nichts von selbst in den Zustand getreten ist, darin es sich findet, so weist es immer weiter hin nach einem anderen Dinge als seiner Ursache, welche grade eben dieselbe weitere Nachfrage nothwendig macht, so daß auf solche Weise das ganze All im Abgrunde des Nichts versinken müßte, nähme man nicht Etwas an, das außerhalb dieses unendlichen Zufälligen für sich selbst ursprünglich und unabhängig bestehend dasselbe hielte und als die Ursache seines Ursprungs ihm zugleich seine Fortdauer sicherte. Trotzalledem hat auch dieser Beweis keine zwingende Ueberzeugungskraft. Wie kann ich und darf ich das Verhältniß eines Uhrmachers zu einer Uhr, eines Baumeisters zu seinen Bauten gewaltsam auf die Natur übertragen und die innere Möglichkeit der frei wirkenden Natur, welche alle Kunst und vielleicht selbst sogar die Vernunft erst möglich macht, noch von einer anderen, obgleich übermenschlichen Kunst ableiten? Zudem würde diese Uebertragung nur auf einen Urheber der Form der Dinge, also höchstens zu einem Weltbaumeister führen, nicht zu einem Weltschöpfer. Auch dieser Beweis verläßt plötzlich den Boden der Erfahrung und schweift in das Bereich bloßer Möglichkeit; er kann nicht bestehen, wenn er nicht den kosmologischen und ontologischen Beweis zu Hilfe ruft. Die Mängel jener Beweise sind also auch die seinen. Und möchten noch so viele neue Beweise erfunden werden, aus einem bloßen Begriff kann niemals das Dasein des Gegenstandes folgen, denn Dasein eines Gegenstandes heißt, daß er außer dem Gedanken an sich selbst sei; Dasein kann nur aus Erfahrung gegeben werden. Das höchste Wesen bleibt ein bloßes Ideal; ein Begriff, welcher die ganze menschliche Erkenntniß schließt und krönt, dessen thatsächliche Wirklichkeit aber auf diesem Wege ebensowenig bewiesen als, wie Kant behutsam (S. 498) hinzusetzt, widerlegt werden kann.

Gott ist die personificirte Unbegreiflichkeit des Weltalls, wie die Seele die personificirte Unbegreiflichkeit einer gewissen Gruppe von Erscheinungen innerhalb der Grenze unseres Leibes ist. Diese Worte Lichtenberg's sind durchaus im Geist Kant's gedacht.

Ueberall wagt sich die schwindelnde Vernunft über ihre Kräfte hinaus, und überall macht sie Bankerott.

Alle diese Ueberschwenglichkeiten sind aus dem tiefen Drang entsprungen, in die wirre und bunte Mannichfaltigkeit der Erscheinungen Gesetz und Einheit zu bringen. Und wir haben sie nicht zu vertilgen, denn sie sind in der That unvertilgbar, sondern wir haben sie auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. Wir haben sie, um in Kant's Sprache zu sprechen, nicht als constitutive, sondern nur als regulative Principien anzuwenden. „Dieses ist," sagt Kant (S. 521), „die transcendentale Deduction aller Ideen der speculativen Vernunft, nicht als constitutiver Principien der Erweiterung unserer Erkenntniß über mehr Gegenstände als Erfahrung geben kann, sondern als regulativer Principien der systematischen Einheit des Mannichfaltigen der empirischen Erkenntniß überhaupt, welche dadurch in ihren eigenen Grenzen mehr angebaut und berechtigt wird als es ohne solche Ideen durch den bloßen Gebrauch der Verstandesgrundsätze geschehen könnte."

So weit die einschneidenden Grundgedanken des gewaltigen Werks.

Dem unsterblichen Verfasser der Kritik der reinen Vernunft, sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, gehört der Ruhm, aus der philosophirenden Vernunft die gesunde Vernunft wiederhergestellt zu haben.

Gleich Sokrates zwang Kant die hoffärtige Philosophie zum Geständniß des Nichtwissens.

Erst jetzt hatte die Philosophie erreicht, was sie seit Jahrhunderten in ernstem und redlichem Ringen gesucht und erstrebt hatte, den vollen und ganzen Bruch mit der Scholastik. Die bisherige dogmatisirende Philosophie, gleichviel ob mit den religiösen Glaubenssätzen übereinstimmend oder diesen widersprechend, ver=

mochte den alten Streit zwischen Theologie und Philosophie nicht endgiltig zu schlichten. „Beide Theile,“ sagt Kant (S. 584) mit feinem Spott, „sind Luftfechter, die sich mit ihrem Schatten herumbalgen, denn sie gehen über die Natur hinaus, wo für ihre dogmatischen Griffe nichts vorhanden ist, was sich fassen und halten ließe; sie haben gut kämpfen; die Schatten, die sie zerhauen, wachsen wie die Helden in Walhalla in einem Augenblick wiederum zusammen, um sich auf's neue in unblutigen Kämpfen belustigen zu können.“ Und erst jetzt hatte die Philosophie in Wahrheit auch den Skepticismus überwunden, der in Bayle und so eben wieder in Hume die Menschen so tief erregt und erschreckt hatte. „Die Vernunft“, fährt Kant an jener Stelle fort, „wider sich selbst zu verhetzen, ihr auf beiden Seiten Waffen zu reichen und alsdann ihrem hitzigsten Gefecht ruhig und spöttisch zuzusehen, ... hat das Ansehen einer hämischen Gemüthsart; . . . . die Ueberzeugung und das Geständniß seiner Unwissenheit nicht blos als ein Heilmittel wider den dogmatischen Eigendünkel, sondern zugleich als die Art, den Streit der Vernunft mit sich selbst zu beendigen, empfehlen zu wollen, ist ein ganz vergeblicher Anschlag und kann keineswegs dazu tauglich sein, der Vernunft einen Ruhestand zu verschaffen.“

Die kritische Philosophie wußte genau, wie weit die Möglichkeit und Fähigkeit menschlichen Wissens sich erstrecke und wo das Philosophiren in ein kindisches und gefährliches Spielen mit leeren Begriffen entarte.

In diesem Sinn war es, daß Kant der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft den Ausspruch Bacon's als Wahlspruch vorausschickte: „Wir schweigen von uns selbst; aber von der Sache, um die es sich handelt, verlangen wir, daß sie die Menschen nicht für eine bloße Meinung, sondern für ein nothwendiges Werk ansehen, und sich versichert halten, daß wir nicht für irgendeine Schule oder beliebige Ansicht, sondern für den Nutzen und die Größe der Menschheit neue Grundlagen suchen. Also mögen sie um ihres eigenen Nutzens willen das Beste Aller bedenken und selbst daran theilnehmen; sie sollen hoffnungsvoll in die Zukunft blicken und nicht

fürchten, daß unser Erneuerungswerk ein grenzenloses und übermenschliches sei; sie sollen dasselbe begreifen, denn es ist in Wahrheit das Ende und die rechtmäßige Grenze unendlichen Irrthums."

Kant hatte sich diese scharfe Bekämpfung der die Erfahrungsgrenzen überfliegenden Religionsideen vornehmlich im bewußten Gegensatz gegen die sogenannte speculative Theologie der Leibniz-Wolff'schen Schule gebildet. Wer aber kann verkennen, daß die Kritik der reinen Vernunft zugleich eine geharnischte Streitschrift gegen die allerneuste Glaubens- und Gefühlsphilosophie Hamann's und Jacobi's war, die so eben wieder alle Errungenschaften der Aufklärungsbildung in Frage zu stellen suchte?

2.

Um so überraschender ist es, daß der Glaube an Gott, Willensfreiheit und Seelenunsterblichkeit, gegen welchen die Kritik der reinen Vernunft die tödtlichsten Schläge geführt hatte, in späteren Werken Kant's wieder zu fröhlicher Auferstehung kommt.

Es geschah in der Kritik der praktischen Vernunft, welche 1788 erschien.

Wie die Kritik der reinen Vernunft die wissenschaftliche Zergliederung des menschlichen Erkenntnißvermögens ist, so ist die Kritik der praktischen Vernunft die wissenschaftliche Zergliederung des menschlichen Willens oder, um Kant's von Wolff entlehnte Sprache beizubehalten, des Begehrungsvermögens. Die Kritik der praktischen Vernunft ist Kant's Sittenlehre.

Die nächste Frage, um welche es sich handelte, war die Frage nach der Freiheit des Willens. Ohne die Annahme unbedingter Willensfreiheit konnte die Grundanschauung der Kant'schen Sittenlehre nicht bestehen: und doch gehörte diese Annahme zu den Ideen, welche die Kritik der reinen Vernunft zwar als möglich, aber als unerweislich bezeichnet hatte.

Grade jetzt hatte sich die schlaffe Haltungslosigkeit und die verderbliche Selbstsucht der herrschenden Glückseligkeitslehre in ihrer ganzen Blöße enthüllt; sowohl in den sittlichen Lehrmeinungen eines

Helvetius und der französischen Encyklopädisten wie in der sophistischen Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseau's, sowohl in dem weichlichen Epicuräismus Wieland's wie in der ausschweifenden Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger. Kant war zu ernst und gediegen, als daß er nicht für diese Schrankenlosigkeit eine Schranke gefordert hätte. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rathlose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste unwandelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Nach der Denkweise Kant's konnte aber eine solche feste allgemeinbindende Norm nur als eine uns angeborene, vor und außer aller Erfahrung liegende gedacht werden. Auch hier wieder dieselbe Voraussetzung, welche in Kant aus der Furcht vor Hume's Angriffen gegen die Sicherheit des blos erfahrungsmäßigen Wissens entstanden waren. Wie keine zwingende Ueberzeugungskraft und Allgemeingiltigkeit des Erkennens ohne gewisse eingeborene Formen der sinnlichen Anschauung und ohne gewisse eingeborene Stammbegriffe der den Anschauungsstoff verarbeitenden Verstandesthätigkeit, so auch keine feste und allgemeinverbindliche Sittlichkeit ohne gewisse eingeborene Sittengesetze, welche nicht aus der Erfahrung geschöpft sind, sondern, um Kant's eigene Worte zu gebrauchen, a priori lediglich in Begriffen der reinen Vernunft wurzeln. Die „Grundlegung der Metaphysik der Sitten", welche Kant 1785 der Kritik der praktischen Vernunft vorausschickte, stellte sich die Aufgabe (Bd. 8, S. 7), „die Idee und die Principien eines möglichen reinen Willens" zu untersuchen, wie die Kritik der reinen Vernunft die Idee und die Principien des reinen Denkens untersucht hatte; und sie kann nicht scharf genug betonen, daß einzig die Beweggründe, „die als solche völlig a priori blos durch die Vernunft vorgestellt werden", die eigentlich moralischen seien, im Gegensatz zu den empirischen, aus der Beobachtung der menschlichen Natur geschöpften, die der Verstand blos durch Vergleichung der Erfahrungen zu allgemeinen Begriffen erhebe. Kant nennt dieses

reine, vor aller Erfahrung gegebene und von aller Erfahrung unabhängige Vernunftprincip der Sittlichkeit Sittengebot, Idee der Pflicht, oder auch mit einem schwerfälligen, aber seitdem vielgebrauchten Ausdruck kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftthatsache, von welcher wir uns bewußt seien, daß wir sie wissen würden, auch wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und bethätigt und genießt in dieser Selbstgesetzgebung seine Freiheit; indem der Wille seinem sittlichen Gesetz gehorcht, gehorcht er sich selbst. Handle so, daß die Maxime Deines Handelns jederzeit als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen des Menschen haben sich seinem Gesetz rückhaltslos zu beugen und zu unterwerfen. Die Handlung, welche mit dem Gesetz übereinstimmt, ohne daß dieses selbst die Triebfeder war, ist legal, d. h. sie erfüllt den Buchstaben des Gesetzes; aber einzig diejenige Handlung, welche nur um des Gesetzes willen das Gesetzliche will, stimmt mit dem Geist des Gesetzes, ist moralisch, ist sittlich.

Wie aber verbindet Kant diese Forderung und Voraussetzung unbedingter Willensfreiheit und Selbstgesetzgebung mit der Lehre der Kritik der reinen Vernunft, die diese Voraussetzung zu den die menschlichen Erkenntnißgrenzen überfliegenden Ideen gezählt hatte?

Kant gesteht selbst hier, wo er nicht müde wird, mit eindringlichster Beredtsamkeit auszuführen, daß einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft die sittliche Würde und Hoheit der Menschheit liege, in herrlichster Ehrlichkeit unumwunden ein, daß diese vorausgesetzte Freiheit (S. 94 ff.) nur eine bloße Idee sei, deren thatsächliche Wirklichkeit auf keine Weise nach Naturgesetzen, mithin auch nicht in irgendeiner möglichen Erfahrung dargethan werden könne. Der Abschnitt der Kritik der praktischen Vernunft (S. 223 ff.), welcher die Unfreiheit des Menschen innerhalb seiner sinnlichen Naturbeschränktheit behandelt, ist einer der schneidendsten und unerbittlichsten. Auch der entschiedenste Materialist

kann nicht schärfer als Kant betonen, daß die Erscheinungswelt eine stete undurchbrechbare Kette, und daß also jede Begebenheit und Handlung, als unter den nachwirkenden unentrinnbaren Bedingungen und Folgen der unendlichen Reihe der Begebenheiten und Handlungen der vorangegangenen Zeit stehend, schlechterdings unfrei sei. Kant sagt spottend, die Freiheit des Menschen sei im Grunde nicht besser als die Freiheit eines Bratenwenders, der, wenn er einmal aufgezogen worden, von selbst seine Bewegungen verrichte; ja er scheut sich sogar nicht, den Fatalisten einzuräumen, daß, wenn es für uns möglich wäre, in eines Menschen Denk- und Handelsweise so tiefe Einsicht zu haben, daß jede kleinste Triebfeder und zugleich auch alle auf diese einwirkenden äußeren Veranlassungen uns bekannt würden, man eines Menschen zukünftiges Verhalten mit derselben Gewißheit wie eine Mond- und Sonnenfinsterniß würde ausrechnen können. Wo also ist der rettende Ausweg aus diesem unlösbaren Widerspruch zwischen der von Kant geforderten Nothwendigkeit freier menschlicher Selbstbestimmung und dem festen steten Naturmechanismus? Kant hält sich nicht für verpflichtet, diesen Knoten zu lösen, da er schon in der „Kritik der reinen Vernunft" die „Antinomie" derselben in der Frage „Freiheit oder Nothwendigkeit" und die Unmöglichkeit, diese Antinomie aufzuheben, festgestellt hat. Er hält daher unbekümmert neben der Anerkennung des lückenlosen Causalzusammenhanges auch die Voraussetzung des kategorischen Imperativs und die aus dieser Voraussetzung folgende unbedingte Willensfreiheit fest. Diese Freiheit sei zwar unbegreiflich, ohne Freiheit aber sei keine Sittlichkeit; also müsse sie sein. Wenn die Kritik der theoretischen Vernunft gezeigt habe, daß es möglich und denkbar sei, daß hinter und über der in die Erfahrung fallenden Erscheinungswelt noch eine höhere, den sinnlichen Erfahrungsgesetzen enthobene Welt sei, so verwandle nunmehr die Kritik der praktischen Vernunft dieses Können in ein Sein, diese Möglichkeit in Wirklichkeit. Kant nennt diese Annahme der Willensfreiheit eine Forderung oder, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, ein Postulat der praktischen Vernunft. Allerdings sei dieses Postulat vom Standpunkt der theore-

tischen Erkenntniß nur eine Hypothese, kein Dogma, da es die Grenzen der Anschauung überfliege; aber in praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfniß sei es unumgänglich.

In gleich gewaltsamer Weise werden nun auch der Glaube an persönliche Unsterblichkeit und der Glaube an den persönlichen Gott als solche praktische Postulate wiederzurückgeführt.

Die Kritik der reinen Vernunft hatte die Unsterblichkeit der Seele zwar nicht als unmöglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert diese Unsterblichkeit. Die Heiligkeit des Willens, d. h. seine völlige Angemessenheit zum moralischen Gesetz, sei eine Vollkommenheit, deren kein Wesen der Sinnenwelt in keinem Zeitpunkt seines Daseins fähig sei; der Widerstreit könne nur durch einen in's Unendliche gehenden Fortschritt der Annäherung an jene völlige Angemessenheit aufgehoben werden, und dieser unendliche Annäherungsfortschritt sei nur unter der Voraussetzung einer in's Unendliche fortdauernden Existenz und Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens möglich. Also sei die Unsterblichkeit der Seele unzertrennlich mit dem moralischen Gesetz verbunden.

Und ebenso hatte die Kritik der reinen Vernunft das Dasein und die Persönlichkeit Gottes zwar als möglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert dieses Dasein und diese Persönlichkeit. Es sei kein natürlicher Zusammenhang zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit; es müsse also ein Wesen geben, das die gemeinsame Ursache der natürlichen und sittlichen Welt sei, und zwar ein solches Wesen, das unsere Gesinnungen kenne; eine Intelligenz, die auf Grund ihrer Intelligenz uns die Glückseligkeit zutheile. Ein solches Wesen sei Gott.

Es hat nicht an Solchen gefehlt, die in dieser Wiederherstellung der von der Kritik der reinen Vernunft zurückgewiesenen überfliegenden Ideen nicht die wahre und aufrichtige Herzensmeinung Kant's sehen, sondern nur eine beschönigende weltkluge Maske, nur äußere Anbequemung. Arthur Schopenhauer sagt, Kant habe, als er das „Monstrum einer theoretischen Lehre von blos praktischer Giltigkeit"

aufstellte, bei den Einsichtigen auf das granum salis, auf das Lesen zwischen den Zeilen, gerechnet.

Gar Manches, das ist unleugbar, scheint für diesen Verdacht zu sprechen; aber andererseits darf nicht vergessen werden, was Kant ausdrücklich in der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft (Bd. 2, S. 679) ausspricht: „Ich mußte also das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen."

Jedenfalls an die Willensfreiheit glaubte Kant.

So genau Kant die Schwierigkeiten kannte, die sich der Behauptung der menschlichen Willensfreiheit entgegenstellten, so ist doch nicht zu zweifeln, daß er sich zuletzt mit vollster Aufrichtigkeit für die Aufrechterhaltung derselben entschied. Man sieht, wie dieselbe folgerichtig und unausweichlich aus den Grundlagen seiner Sittenlehre herauswächst. In der Kritik der Urtheilskraft (Bd. 4, S. 375) bezeichnet Kant die Idee der Freiheit als die einzige unter allen Ideen der reinen Vernunft, deren Gegenstand Thatsache sei und die daher ein Wißbares (scibile) genannt werden müsse. Auch dürfen wir wohl sagen, daß Kant's Lehre vom „kategorischen Imperativ" eine so sittlich erziehende und läuternde Macht in der Entwicklung des deutschen Volkes, wie sie geworden, nicht hätte werden können, wenn ihr Urheber sie nicht mit der vollen Kraft persönlichster Ueberzeugung vorgetragen hätte.

Anders aber steht es um seine Behauptung der Persönlichkeit Gottes und der persönlichen Unsterblichkeit.

Ist es nicht überaus befremdend, daß der erste Theil der Kritik der praktischen Vernunft, nachdem Kant soeben auf die Nothwendigkeit der Vergeltung, d. h. des Ausgleichs des auf Erden waltenden Mißverhältnisses zwischen Tugend und Glückseligkeit hingewiesen hat, mit der Betrachtung schließt, daß es ein Glück sei, daß uns die Natur nur sehr stiefmütterlich mit Einsichtsfähigkeit in die göttlichen Dinge versorgt habe, da, wenn Gott und Ewigkeit mit ihrer furchtbaren Majestät uns unabläſſig vor Augen ständen, die meisten Handlungen nur aus Furcht, nicht aber aus Achtung vor dem Sittengesetz geschehen würden?

Und ist es zufällig, daß in der „Kritik der Urtheilskraft“, welche 1790 erschien, genau dieselbe Zwiespältigkeit und Unentschiedenheit, um nicht zu sagen, dieselbe sich widersprechende Zweideutigkeit wiederkehrt? Die Kritik der Urtheilskraft, als die wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, ist in ihrem ersten Theil Aesthetik der Kunst, in ihrem zweiten Theil Aesthetik der Natur. Einsichtig und ausführlich wird die innere Zweckmäßigkeit und Vernunftähnlichkeit der Natur nachgewiesen. Dabei aber wird ausdrücklich gewarnt, aus diesem Vordersatz das Dasein einer persönlichen Gottheit zu schließen. Alle Einwände, welche die Kritik der reinen Vernunft gegen den ontologischen und kosmologischen Beweis erhoben hatte, werden wiederholt. „Ihr schließt,“ sagt Kant (Bd. 4, S. 389), „aus der großen Zweckmäßigkeit der Naturformen und ihrer Verhältnisse auf eine verständige Weltursache: aber auf welchen Grad dieses Verstandes? Ohne Zweifel könnt Ihr Euch nicht anmaßen, auf den höchstmöglichen Verstand zu schließen; denn dazu würde erfordert werden, daß Ihr einseht, ein größerer Verstand als davon Ihr Beweisthümer in der Welt wahrnehmt, sei nicht denkbar, welches Euch selber Allwissenheit beilegen hieße. Ebenso schließt Ihr aus der Größe der Welt auf eine sehr große Macht des Urhebers; aber Ihr werdet Euch bescheiden, daß dieses nur vergleichungsweise für Eure Fassungskraft Bedeutung hat, und da Ihr nicht alles Mögliche erkennt, um es mit der Weltgröße, soweit Ihr sie kennt, zu vergleichen, Ihr nach einem so kleinen Maßstab keine Allmacht des Urhebers folgern könnt u. s. w. Nun gelangt Ihr dadurch zu keinem bestimmten, für eine Theologie tauglichen Begriff eines Urwesens; denn dieser kann nur in dem der Allheit der mit einem Verstande vereinbaren Vollkommenheiten gefunden werden. Nun kann man es zwar ganz wohl einräumen, daß Ihr, da die Vernunft nichts Gegründetes dawider zu sagen hat, willkürlich hinzusetzt, wo so viel Vollkommenheit angetroffen wird, möge man wohl alle Vollkommenheit in einer einzigen Weltursache vereinigt annehmen, weil die Vernunft mit einem so bestimmten

Princip theoretisch und praktisch besser zurechtkomme; aber Ihr könnt denn doch diesen Begriff des Urwesens nicht als von Euch bewiesen auspreisen, da Ihr ihn nur zum Behuf eines besseren Vernunftgebrauchs angenommen habt. Alles Jammern also oder ohnmächtige Zürnen über den vorgeblichen Frevel, die Bündigkeit einer Schlußkette in Zweifel zu ziehen, ist eitle Großthuerei, die gern haben möchte, daß man den Zweifel, den man gegen Euer Argument frei heraussagt, für Bezweiflung heiliger Wahrheit halten möchte, um nur hinter dieser Decke die Seichtigkeit desselben durchschlüpfen zu lassen." Trotzalledem öffnet sich auch hier wieder ganz unerwartet die Hinterthür des sogenannten moralischen Beweises. Obgleich ein Mann, heißt es (S. 354), der sich festiglich überredet halte, es sei kein Gott und kein künftiges Leben, rechtschaffen und dem Ruf seiner sittlichen inneren Bestimmung anhänglich bleiben könne, so könne doch ohne Annahme eines sittlichen Welturhebers das höchste Gut, die Uebereinstimmung zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit, nicht als möglich gedacht werden. Aber Kant vergißt nicht, grade wieder bei dieser Gelegenheit (S. 392) wiederholt einzuschärfen, daß dieser Beweis das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit nur für unsere moralische Bestimmung, d. h. nur in praktischer Absicht hinreichend darthue, daß aber die Speculation keineswegs in demselben ihre Stärke zeige oder den Umfang ihres Gebietes dadurch erweitere.

Es wird immer bedeutsam bleiben, daß Kant's „Tugendlehre" (Bd. 9, S. 356) ganz ausdrücklich erklärte: „Religion, als Lehre der Pflichten gegen Gott, liegt jenseit aller Grenzen der rein-philosophischen Ethik hinaus." Und damit ist eine kleine Anekdote übereinstimmend, welche Varnhagen in seinen Denkwürdigkeiten nach den Mittheilungen Stägemann's erzählt. Als Laharpe auf der Durchreise nach Petersburg in Königsberg weilte, richtete er bei einer großen Mittagstafel an Kant verschiedene Fragen, die derselbe mit Geist und Artigkeit beantwortete. Endlich fragte er Kant, was er von der Unsterblichkeit halte. Kant runzelte die Stirn und schwieg. Da jedoch Jener die Frage nochmals wiederholte, erwiderte Kant: Staat dürfe man nun eben nicht mit ihr machen.

Auch Lessing hielt der Oeffentlichkeit gegenüber mit seinem letzten Wort zurück. Und Kant war unmännlicher als Lessing. Freilich giebt Kant mehrmals, am schönsten in einem Briefe an Moses Mendelssohn vom 8. April 1766, die Versicherung, daß wetterwendische und auf den Schein angelegte Gemüthsart der letzte Fehler sei, in welchen er gerathen könne; zwar denke er Vieles mit der allerklarsten Ueberzeugung und zu seiner großen Zufriedenheit, was er niemals den Muth haben werde, zu sagen, niemals aber werde er etwas sagen, was er nicht denke. Und in diesem Sinn ist es sehr wohl zu beachten, daß auch schon in der ersten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft auf die von der Kritik der praktischen Vernunft zu erwartende Ergänzung verwiesen wird. Gleichwohl aber ist unbestreitbar, daß, als dem goldenen Zeitalter der religiösen Denkfreiheit unter Friedrich dem Großen das eiserne Zeitalter der Wöllner'schen Edicte gefolgt war, der ruhebedürftige Greis sich klüglich in die Zeit zu schicken suchte und in seiner Unterwürfigkeit weiter ging als die Meisten seiner Zeit- und Strebensgenossen. Die Briefe Kant's an Fichte sind für sein schlaues Verhalten gegen die Ueberwachungen der Censur eine lehrreiche Urkunde. Und Kant selbst erzählt uns in der geschichtlich wichtigen Vorrede seiner Schrift über den Streit der Fakultäten, daß er zu jener Zeit in einer unmittelbaren Eingabe an den König sich feierlichst verpflichtete, sich als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan fernerhin aller religiösen Dinge, sowohl in Vorlesungen wie in Schriften, gänzlich zu enthalten, und daß er diesen Ausdruck „als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan“ vorsichtig wählte, damit er nicht die Freiheit seines Urtheils auf immer, sondern nur so lange Seine Majestät am Leben wäre, entsage. Nicolai sagt (in seiner Schrift über seine gelehrte Bildung 1799. S. 167) scharf, aber wahr: „Dergleichen Versprechen war von Herrn Kant nicht gefordert worden. Die edlen Männer Nösselt, Niemeyer, Teller, Zöllner, Zerrenner und Andere, welche damals in ihrer Freimüthigkeit durch Rescripte und Drohungen verfolgt wurden, hätten sich erniedrigt geglaubt, wenn sie ein solches Versprechen hätten leisten wollen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß

damals Herrn Kant's freiwilliges Versprechen, nichts über Religion zu schreiben, ihm ziemlich allgemein als eine unanständige Kleinmüthigkeit ausgelegt ward, indem ein Mann von seinem Alter und Ansehen dadurch ein böses Beispiel gab; ferner ist nicht zu leugnen, daß die Gegenpartei darüber triumphirte und Alle auf Kant's Beispiel verwies." Und man kann Nicolai nicht widersprechen, wenn er fortfährt, daß die sophistische Auslegung jenes Ausdrucks „als Unterthan Sr. Majestät" sich wenig für einen Philosophen schicke, welcher in seiner überstrengen Theorie jede „vorsetzliche Unwahrheit in Aeußerung seiner Gedanken" eine Lüge nenne.

Wie es aber auch mit Kant's eigener Ueberzeugung sich verhalten haben möge, gewiß ist, daß seine Anerkennung der Religion als eines Postulats des sittlichen Bewußtseins die größte und weitreichendste Einwirkung auf die Entwicklung der Theologie geübt hat, und auch heute noch mit Erfolg dafür verwandt wird, der Religion neben der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung ihre selbständige Stellung zu sichern.

Kant selbst blieb trotz aller Nachgiebigkeit, die er der Staatsgewalt gegenüber an den Tag legte, dem officiellen Kirchenthum und der dogmatischen Religiosität völlig fern.

Kant kannte nur die Religion der Sittlichkeit, nur die Religion des guten Lebenswandels.

Die kleinen religionsphilosophischen Schriften Kant's „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1792)" und der betreffende Abschnitt im „Streit der Fakultäten (1798)" sind lediglich Kritik der überkommenen Religions- und Kirchenlehre, insofern diese mehr sein will als zur Empfindung vertiefte Sittlichkeit.

Am eingehendsten ist die Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Als die erste Abhandlung derselben, „Ueber den dem Menschen eingeborenen radicalen Hang zum Bösen", in der Berliner Monatsschrift erschienen war, schrieb Goethe ergrimmt an Herder am (7. Juni 1793), Kant habe seinen philosophischen Mantel, nachdem er ein langes Menschenleben gebraucht, ihn von mancherlei sudelhaften Vorurtheilen zu reinigen, freventlich

mit dem Schandfleck des radicalen Bösen beschlabbert, damit doch auch Christen herbeigelockt würden, den Saum zu küssen. Allein dieser Vorwurf ist ungerecht, und Goethe selbst hat sich in späterem Alter bis auf den Wortlaut Kant angeschlossen (Kunst und Alterthum 5, 1, 183). Nicht, wie die Rationalisten des achtzehnten Jahrhunderts so gern thaten, um die Geltung der heiligen Schrift zu stützen, sondern vielmehr nur, wie Schiller in seinem Briefe an Körner vom 28. Februar 1793 so treffend sagt, um die Ergebnisse des philosophischen Denkens an die Kindervernunft anzuknüpfen und dadurch allgemeinfaßlicher zu machen, legte Kant die biblischen Vorstellungen von der Erbsünde und dem Erlösungstod Christi, von Himmel und Hölle und von dem Reich Gottes zu Grunde und gab ihnen jene freilich oft sehr gewaltsamen Umdeutungen, deren Lebensnerv Kant selbst ausspricht, wenn er in der Schrift über „Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft“ sagt, daß alles Forschen und Auslegen der Schrift von dem Grundsatz ausgehen müsse, die moralische Besserung als den eigentlichen Zweck aller Vernunftreligion in derselben zu suchen, und darum auch Alles, was die Schrift für den historischen Glauben noch enthalten möge, gänzlich auf die Regeln und Triebfedern des reinen moralischen Glaubens zurückzuführen.

Mit schneidender Schärfe wird grade hier auf den anthropomorphistischen, d. h. den niedrig menschlichen Ursprung der in der großen Masse herrschenden Religionsbegriffe hingewiesen. „Die Menschen,“ sagt Kant (Bd. 10, S. 122), „sind nicht leicht zu überzeugen, daß die standhafte Beflissenheit zu einem moralisch guten Lebenswandel Alles sei, was Gott von Menschen fordert, um ihm wohlgefällige Unterthanen in seinem Reiche zu sein; sie können sich ihre Verpflichtung nicht wohl anders als zu irgendeinem Dienste denken, den sie Gott zu leisten haben. . . . . Daß sie, wenn sie ihre Pflichten gegen Menschen (sich selbst und Andere) erfüllen, eben dadurch auch göttliche Gebote ausrichten, mithin in allem ihrem Thun und Lassen, sofern es Beziehung auf Sittlichkeit hat, beständig im Dienste Gottes sind, und daß es auch schlechterdings unmöglich

sei, Gott auf andere Weise näher zu dienen, will ihnen nicht in den Kopf. Weil ein jeder großer Herr der Welt ein besonderes Bedürfniß hat, von seinen Unterthanen geehrt und durch Unterwürfigkeitsbezeigungen gepriesen zu werden, ohne welches er nicht so viel Folgsamkeit gegen seine Befehle, als er wohl nöthig hat, um sie beherrschen zu können, von ihnen erwarten kann, und weil überdies auch der Mensch, so vernunftvoll er sein mag, an Ehrenbezeigungen doch immer ein unmittelbares Wohlgefallen findet, so behandelt man die Pflicht, sofern sie zugleich göttliches Gebot ist, als Betreibung einer Angelegenheit Gottes, nicht des Menschen, und so entspringt der Begriff einer gottesdienstlichen, statt des Begriffs einer rein moralischen Religion.“ Und mit derselben schneidenden Schärfe werden sodann die weitgreifenden Folgen dieser blos gottesdienstlichen Religionsbegriffe bloßgelegt. „Alles“, fährt Kant (S. 205 ff.) fort, „was außer dem guten Lebenswandel der Mensch noch thun zu können vermeint, um Gott wohlgefällig zu werden, ist bloßer Religionswahn und Afterdienst Gottes. Wenn man einmal zur Maxime eines vermeintlich Gott für sich selbst wohlgefälligen, ihn auch nöthigenfalls versöhnenden, aber nicht rein moralischen Dienstes übergegangen ist, so ist in der Art, ihm gleichsam mechanisch zu dienen, kein wesentlicher Unterschied, welcher der einen vor der anderen einen Vorzug gebe. Diese Arten sind alle, dem Werth oder vielmehr Unwerth nach, einerlei, und es ist bloße Ziererei, sie durch feinere Abweichung vom alleinigen intellectuellen Princip der ächten Gottesverehrung für auserlesener zu halten, als Die, welche sich eine vorgeblich gröbere Herabsetzung zur Sinnlichkeit zu Schulden kommen lassen. Ob der Andächtler seinen statutenmäßigen Gang zur Kirche oder ob er eine Wallfahrt nach den Heiligthümern in Loretto oder Palästina anstellt, ob er seine Gebetsformeln mit den Lippen oder wie der Tibetaner . . . . durch ein Gebetrad an die himmliche Behörde bringt, oder was für ein Surrogat des moralischen Dienstes Gottes es auch immer sein mag, das ist Alles einerlei und von gleichem Werth. . . . . Der Wahn, durch religiöse Handlungen des Kultus etwas in Ansehung der Rechtfertigung vor Gott auszu=

richten, ist der religiöse Aberglaube, so wie der Wahn, dieses durch Bestrebung zu einem vermeintlichen Umgang mit Gott bewirken zu wollen, die religiöse Schwärmerei ist. . . . . Das Pfaffenthum ist die Verfassung einer Kirche, so ferne in ihr ein Fetischdienst regiert, welcher allemal da anzutreffen ist, wo nicht Principien der Sittlichkeit, sondern statutarische Gebote, Glaubensregeln und Observanzen das Wesentliche ausmachen. . . . . Wo Statute des Glaubens zum Constitutionalgesetz gezählt werden, da herrscht ein Klerus, der . . . . als einzig autorisirter Bewahrer und Ausleger des Willens des unsichtbaren Gesetzgebers, die Glaubensvorschrift ausschließlich zu verwalten die Autorität hat. . . . . Weil nun, außer diesem Klerus alles Uebrige Laie ist (das Oberhaupt des politischen gemeinen Wesens nicht ausgenommen), so beherrscht die Kirche zuletzt den Staat, nicht eben durch Gewalt, sondern durch Einfluß auf die Gemüther . . . . wobei aber unvermerkt die Gewöhnung an Heuchelei die Redlichkeit und Treue der Unterthanen untergräbt, sie zum Scheindienst auch in bürgerlichen Pflichten abwitzigt und, wie alle fehlerhaft genommenen Principien, gerade das Gegentheil von dem hervorbringt, was beabsichtigt war.“ Zugleich weiß Kant lebendig zu schildern, wie alle Religionsstreitigkeiten immer nur Zänkereien um Kirchenglauben gewesen, und wie insbesondere die Geschichte der christlichen Kirche eine Geschichte der blutigsten Gräuel ist. Was also ist die einzige Hilfe? Es gilt, den „gottdienstlichen“ Religionsglauben zum „rein moralischen“ zu läutern. Kant's Worte lauten (S. 145): „Es ist eine nothwendige Folge der physischen und zugleich der moralischen Anlage in uns, welche letztere die Grundlage und zugleich Auslegerin aller Religion ist, daß diese endlich von allen empirischen Bestimmungsgründen, von allen Statuten, welche auf Geschichte beruhen und die vermittelst eines Kirchenglaubens provisorisch die Menschen zur Beförderung des Guten vereinigen, allmählich losgemacht werde, und so eine Vernunftreligion zuletzt über Alle herrsche, damit Gott sei Alles in Allem. Die Hüllen, unter welchen der Embryo sich zuerst zum Menschen bildet, müssen abgelegt werden, wenn er nun an das Tageslicht treten soll. Das Leitband der

heiligen Ueberlieferung mit seinen Anhängseln der Statuten und Observanzen, welches zu seiner Zeit gute Dienste that, wird nach und nach entbehrlich, ja endlich zur Fessel. So lange der Mensch ein Kind war, war er klug als ein Kind und wußte mit Satzungen, die ihm ohne Zuthun auferlegt worden, auch wohl Gelehrsamkeit, ja sogar eine der Kirche dienstbare Philosophie zu verbinden; nun er aber ein Mann wird, legt er ab, was kindisch ist. Der erniedrigende Unterschied zwischen Laien und Klerikern hört auf, und Gleichheit entspringt aus der wahren Freiheit. . . . . Das Alles ist nicht von einer äußeren Revolution zu erwarten, die stürmisch und gewaltsam ihre von Glücksumständen sehr abhängige Wirkung thut. . . . . In dem Princip der reinen Vernunftreligion als einer an alle Menschen beständig geschehenden göttlichen, obzwar nicht empirischen, Offenbarung muß der Grund zu jenem Ueberschritt zu jener neuen Ordnung der Dinge liegen, welcher, einmal aus reifer Ueberlegung gefaßt, durch allmählich fortgehende Reform zur Ausführung gebracht wird."

Und von derselben Anschauung und Gesinnung ist auch die Abhandlung über Religion und Theologie im „Streit der Fakultäten". Der biblische Theolog ist nur Schriftgelehrter für den Kirchenglauben, insofern dieser Kirchenglaube auf Statuten, d. h. auf Gesetzen ruht, die aus der Willkür eines Andern ausfließen; der rationale dagegen ist der Vernunftgelehrte für den Religionsglauben, dessen Gesetze rein innerlich sind und darum sich aus jedes Menschen eigener Vernunft ableiten lassen. Die Schrift enthält mehr als zur Religion gehört, nämlich auch Geschichtsglauben, und sie enthält die Religion auch in anderer Lehrweise, da sie ihre Lehren nach der Denkungsart der damaligen Zeit, nicht als Lehrstücke an sich selbst vorträgt; die denkende Vernunft verwirft alle Lehren und Spruchstellen, welche über das sittliche Thun und Lassen der Menschen hinausgehen und welche den Glauben einer Offenbarungslehre nicht nur als verdienstlich, sondern sogar als den moralisch guten Werken überlegen ansehen.

Diese Abhandlung ist es, welche (Bd. 10, S. 277) den be=

rühmten Satz enthält: „Man kann allenfalls der theologischen Fakultät den stolzen Anspruch, daß die philosophische ihre Magd sei, einräumen, wobei doch noch immer die Frage bleibt, ob diese ihrer gnädigen Frau die Fackel vorträgt oder die Schleppe nachträgt.“ Ein epigrammatisches Wort, dessen Schärfe und Tragweite Kant sehr wohl kannte; auch in der Schrift „Zum ewigen Frieden“ wird es von ihm wiederholt.

Was Wunder also, daß die Gegner, die vor solcher Kühnheit erschraken, in Kant nur einen Verneinenden, einen Alles Zermalmenden erblickten?

In der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft hat Kant diesen Gegnern Rede gestanden. Freilich, sagt er dort, erscheine die kritische Philosophie zunächst nur als ein Verneinen und Niederreißen, nichtsdestoweniger aber sei grade diese negative Seite von positivem und sehr wichtigem Nutzen, da sie das Hinderniß, das den reinen praktischen Vernunftgebrauch einschränke oder gar zu vernichten drohe, hinwegräume und aufhebe. Diesem Dienst der Kritik den positiven Nutzen absprechen wollen, sei ebensoviel als wolle man sagen, daß die Polizei keinen positiven Nutzen schaffe, weil ihr Hauptgeschäft doch nur darin bestehe, der Gewaltthätigkeit, welche Bürger von Bürgern zu besorgen habe, einen Riegel vorzuschieben, damit ein Jeder seine Angelegenheit ruhig und sicher treiben könne.

Aber aus dem Niederreißen ergab sich die unumgängliche Nothwendigkeit des Wiederaufbaus. Wer dem Menschen das Jenseits nimmt, muß ihn desto fester auf das Diesseits stellen.

Kant war daher weit entfernt, mit dem kritischen Geschäft sein Werk für abgeschlossen zu halten. Der kritische Theil war ihm, wie er sich namentlich am Schluß der Vorrede zur Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, nur die Grundlage und die Vorschule des „doctrinalen“ Theils, des eigentlichen Lehrgebäudes.

Giebt es keine Wissenschaft des Uebersinnlichen, so giebt es nur eine Wissenschaft der Natur und des Menschen.

Der philosophischen Begründung und Ausgestaltung dieser

weitverzweigten Gebiete des Denkens und Forschens gehörte die unermüdliche Thätigkeit der letzten Lebensjahre Kant's.

Ueber Kant's letzte naturwissenschaftliche Schriften ist jetzt die fortschreitende Wissenschaft hinweggeschritten. Obgleich Kant in seiner Jugendzeit den Naturwissenschaften auf's emsigste obgelegen und sogar einige derselben auf's wesentlichste fortgebildet und bereichert hatte, so bedingte es doch die Art seiner Erkenntnißlehre, daß er neben und über die erfahrungsmäßige Naturwissenschaft eine metaphysische Naturphilosophie stellte. Wenn es wahr ist, daß bloße Erfahrungserkenntniß keine zwingende Gewißheit hat, so kann die Naturwissenschaft nur alsdann auf den Namen wirklicher Wissenschaft Anspruch erheben, wenn sie sich auf einen reinen apriorischen Theil stützt, der sich zur Erfahrungswissenschaft verhält, wie die reine Mathematik zur angewandten. Die „Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft", welche bereits 1786 erschienen, machten den Versuch, die sogenannten reinen Verstandesbegriffe, die Kategorien, auf die körperliche Naturlehre anzuwenden. Schelling wurzelt durchaus in diesen Anschauungen.

Neben die Betrachtung der inneren Zweckmäßigkeit der Natur stellte, wie wir sahen, die „Kritik der Urtheilskraft" (1790) die ästhetische Betrachtung als Ausgangspunkt der Kunst. Die hier geleistete Geistesarbeit, welche auf Goethe und Schiller wie eine plötzlich gespendete, lange vergebens gesuchte Erleuchtung wirkte, ist für die Entwicklung unseres künstlerischen Schaffens und Urtheilens von entscheidender Bedeutung geworden. Kant hatte schon früher in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764) bewiesen, daß er in dem Kunstgebiet kein Fremder sei. Er hatte schon hier gezeigt, daß er im Gegensatz zu der dogmatischen Aesthetik eines Baumgarten die erfahrungsmäßige Aesthetik, wie sie die Briten (besonders Burke 1756) begründet hatten, bevorzugte und weiterzubilden wußte. Aber erst in der „Kritik der Urtheilskraft" vollzog er die grundsätzliche Befreiung des Schönen von den Fesseln lehrhafter Metaphysik. Er bezog das Schöne nicht auf ein Erkenntnißurtheil, über die angebliche „Vollkommenheit

des schönen Gegenstandes", sondern auf ein Geschmacksurtheil, „dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein" könne. Er erkannte, daß dieser Bestimmungsgrund das „Wohlgefallen" sei, welches sich von dem Wohlgefallen am Angenehmen oder Guten dadurch unterscheide, daß es „interesselos" sei. Hierdurch gewann er endlich, nachdem die deutsche Kunst Jahrhunderte hindurch im Banne beschränkter Tendenzen gelegen hatte und lehrhaften Zwecken untergeordnet war, für sie das Recht voller Freiheit, das selbst ein Lessing wohl behauptet, aber noch nicht zu begründen gewußt hatte. Er griff aber zugleich praktisch in den heftig entbrannten Streit zwischen dem Winckelmann-Lessing'schen Kunstbestreben und den naturalistischen Eifer, der von Herder wachgerufen war, ein, indem er das Eigenthümliche des Kunstwerkes nicht in das Wesen, sondern in den Schein setzte und den unerschöpflich fruchtbaren Satz aufstellte: „Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint", oder „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei". Auf diesen Sätzen beruhen alle späteren Versuche, die Normen für eine gesunde, Naturwahrheit mit Schönheit vereinigende Kunstübung zu entdecken; auf ihnen beruht es insbesondere, wenn Goethe von dem Kunstwerk nicht Wahrheit, aber Wahrscheinlichkeit, oder wenn Schiller mit anderem Sprachgebrauch wohl Wahrheit, aber nicht Wirklichkeit von ihm fordert.

Von ebenso unvergänglicher Bedeutung sind Kant's anthropologische und moralphilosophische Schriften. In ihnen erhält die Lehre Kant's erst ihre krönende Spitze.

Während drüben in Frankreich das große Revolutionsdrama sich unter den blutigsten Kämpfen abspielte, arbeitete hier der einsame Denker an denselben gewaltigen Fragen und bewies mit unerschrocken jugendfrischer Begeisterung, daß einzig die Idee der Humanität, d. h. die Erfassung und Verwirklichung reinen und freien Menschenthums das Wesen und das Ziel aller Geschichte sei.

3.

In die verwilderte und verweichlichte Selbstsucht der herrschenden Gefühlssophistik warf Kant's Sittenlehre wieder den fast vergessenen Begriff unerbittlicher Pflicht.

Nicht eine Moral der Stimmungen und Leidenschaften, sondern eine Moral fester Grundsätze und unübertretbarer Gebote. Liebe und Neigung sind ebensowenig rein sittliche Beweggründe wie Eigennutz und Ehrgeiz; maßgebend ist nur das starre: Du sollst! Erfüllen der Pflicht um der Pflicht willen, Achtung vor der Unbeugsamkeit des ewigen Sittengesetzes.

Es ist gewiß, daß Kant in edler Einseitigkeit sich überstürzte und diese Idee der Pflicht mit einer Härte vortrug, die nicht sowohl innere Versöhnung und das beglückende Vollgefühl in sich befriedigten Daseins, sondern nur den steten Kampf zwischen Pflicht und Sinnenbedürfniß in Aussicht stellte und einen schwachen Verstand leicht verleiten konnte, die moralische Vollkommenheit auf dem Wege finsterer und mönchischer Ascetik zu suchen. Erst die großartige Anschauungsweise Goethe's und Schiller's führte wieder zum vollen und ganzen Menschheitsideal, zur inneren Läuterung und Versöhnung des warmpulsirenden Lebens und der festen sittlichen Maßbeschränkung, zur harmonischen Schönheit, zum wiedergeborenen Hellenenthum.

„Kant hatte", sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, „nicht die Unwissenheit zu belehren, sondern die Verkehrtheit zurechtzuweisen; Erschütterung erforderte die Kur, nicht Einschmeichelung und Ueberredung, und je härter der Abstich war, den der Grundsatz gegen die herrschenden Maximen machte, desto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich schien. Aus dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten

Jahrhundert, und fragte wenig darnach, ob es Augen giebt, die einen Glanz nicht vertragen.“

Und Goethe äußerte noch Jahrzehnte später mit weitem historischem Rückblick: „Die Moral war gegen Ende des letzten Jahrhunderts schlaff und knechtisch geworden, als man sie dem schwankenden Calcul einer bloßen Glückseligkeitstheorie unterwerfen wollte; Kant faßte sie zuerst in ihrer übersinnlichen Bedeutung auf, und wie überstreng er sie auch in seinem kategorischen Imperativ ausprägen wollte, so hat er doch das unsterbliche Verdienst, uns von jener Weichlichkeit, in die wir versunken waren, zurückgebracht zu haben.“

Der Einfluß Kant's auf die sittliche Reinigung und Erziehung des deutschen Volkscharakters ist unermeßlich gewesen.

Und Kant blieb bei der Betrachtung des sittlichen Einzellebens nicht stehen.

Ja, es ist eines der unverwelklichsten Blätter in Kant's unverwelklichem Ruhmeskranz, daß er auch den großen Fragen des Rechts- und des Staatslebens scharf in's Auge schaute und sie zu einer Lösung brachte, die zwar noch weiter auszugestalten und bestimmter zu individualisiren ist, deren Grundlagen und Ziele aber von unerschütterlicher Geltung sind. Und dies zu einer Zeit, da sich selbst Schiller widerwillig von den öffentlichen Dingen abwendete.

Kant eröffnete diese Seite seiner Thätigkeit mit einer weitgreifenden Abhandlung, welche 1793 im Septemberheft der Berliner Monatsschrift erschien. Sie führt den Titel „Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis“.

Sprach ein späterer deutscher Philosoph grade in der Rechtsphilosophie in romantischer Uebertreibung der Bedeutung und Berechtigung des geschichtlich Thatsächlichen das bedenkliche, jedenfalls leicht mißzuverstehende Wort, alles Wirkliche sei vernünftig, so ist dagegen der Grundgedanke Kant's, daß in den geschichtlichen Thatsachen nicht blos die Vernunft, sondern leider auch die menschliche

Selbstsucht und Niedertracht gar arg ihr Wesen getrieben, und daß daher nur diejenige Wirklichkeit als vernünftig und als zu Recht bestehend zu erachten sei, welche sich in Wahrheit als aus der Vernunft stammend und mit der Vernunft übereinstimmend erweise, oder, um in Kant's eigener Sprechweise zu sprechen, daß, was aus Vernunftgründen für die Theorie gelte, auch unbedingt für die Praxis gelten müsse.

Auf diese erste einleitende Abhandlung folgten die „Metaphysischen Anfangsgründe der Rechtslehre (1796)“, die Schrift „Zum ewigen Frieden (1795)“ und der auf die Rechtswissenschaft bezügliche Abschnitt des „Streits der Fakultäten (1798)“.

Ueberall derselbe Grundgedanke. Nur inwieweit sich die Selbstgesetzgebung der Vernunft bethätigt, ist der Mensch frei, ist der Mensch wahrhaft Mensch.

Länger als ein Menschenalter hat Kant auch auf die Fortbildung der deutschen Rechtswissenschaft bedeutend eingewirkt; Thibaut, Feuerbach, Zachariä.

Von dem kühnsten reformatorischen Zug aber war Kant im Staatsrecht. Keiner der Zeitgenossen glich ihm an unerschrockenem Freisinn.

Montesquieu und Rousseau hatte Kant sein ganzes Leben hindurch das liebevollste und unausgesetzteste Studium gewidmet. Nun waren dazu die Schriften von Sieyes und die überwältigenden Eindrücke der französischen Revolution getreten. Der beinah Siebzigjährige folgte diesen Ereignissen mit der leidenschaftlichsten Theilnahme. Und er blieb der ursprünglich reinen und großen Idee der Revolution unerschütterlich treu, auch als die Meisten in Deutschland vor ihrer schreckenvollen Entartung zurückschreckten.

Varnhagen berichtet in seinen Denkwürdigkeiten nach Erzählungen Stägemann's, daß, als die Stiftung der französischen Republik durch die Zeitungen verkündet wurde, Kant mit Thränen in den Augen zu mehreren Freunden sagte: „Jetzt kann ich sagen wie Simeon, Herr! laß Deinen Diener in Frieden fahren, nachdem ich diesen Tag des Heils gesehen!“ Damit übereinstimmend

meldet Nicolovius aus dem Jahr 1794, daß Kant noch immer ein völliger Demokrat sei und neulich sogar die Aeußerung gethan habe, daß alle Gräuel, die jetzt in Frankreich geschähen, unbedeutend seien gegen das fortdauernde Uebel der Despotie, das vorher in Frankreich bestanden, und daß höchst wahrscheinlich die Jacobiner in Allem, was sie gegenwärtig thäten, Recht hätten.

Die Aussprüche Kant's in seinen Schriften sind zwar nicht ganz so rückhaltslos; aber, wo sein Herz ist, verhehlen sie nirgends. Noch im Jahr 1798 im Streit der Fakultäten hält er der französischen Revolution eine begeisterte Lobrede: „Die Revolution eines geistreichen Volkes, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen", heißt es dort (S. 346 ff.), „mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Gräuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie zum zweiten Mal unternehmend glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde, diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer . . . eine Theilnehmung — dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasmus grenzt. . . . Diese Begebenheit ist das Phänomen nicht einer Revolution, sondern der Evolution einer naturrechtlichen Verfassung. . . . Nun behaupte ich, dem Menschengeschlecht, nach den Aspecten und Vorzeichen unserer Tage, die Erreichung dieses Zwecks und hiemit zugleich das von da an nicht mehr gänzlich rückgängigwerdende Fortschreiten desselben zum Bessern auch ohne Sehergeist wahrsagen zu können. Denn ein solches Phänomen in der Menschengeschichte vergißt sich nicht mehr, weil es eine Anlage und ein Vermögen in der menschlichen Natur zum Besseren aufgedeckt hat, dergleichen kein Politiker aus dem bisherigen Laufe der Dinge herausgeklügelt hätte. . . . Aber wenn der bei dieser Begebenheit beabsichtigte Zweck auch jetzt nicht erreicht würde, wenn die Revolution oder Reform der Verfassung eines Volks gegen das Ende doch fehlschlüge, oder, nachdem diese einige Zeit gewährt hätte, doch wiederum Alles in's vorige Gleis zurückgebracht würde, wie Politiker jetzt wahrsagern, so verliert jene philosophische Vorhersagung doch

nichts von ihrer Kraft. Denn jene Begebenheit ist zu groß, zu sehr mit dem Interesse der Menschheit verwebt und ihrem Einfluß nach auf die Welt in allen ihren Theilen zu ausgebreitet, als daß sie nicht den Völkern bei irgendeiner Veranlassung günstiger Umstände in Erinnerung gebracht und zu Wiederholung neuer Versuche dieser Art erweckt werden sollte, da dann bei einer für das Menschengeschlecht so wichtigen Angelegenheit endlich doch zu irgendeiner Zeit die beabsichtigte Verfassung diejenige Festigkeit erreichen muß, welche die Belehrung durch öftere Erfahrung in den Gemüthern Aller zu bewirken nicht ermangeln würde."

Kant's Staatslehre ist daher der schlechten deutschen Wirklichkeit gegenüber eine von Grund aus revolutionäre. Einzelne Begriffsbestimmungen sind deutlich den französischen Verfassungen von 1791 und 1795 nachgebildet.

Jene Abhandlung über Theorie und Praxis ist wesentlich die Darlegung der unveräußerlichen Grundrechte des Menschen, insofern unter Grundrechten diejenigen reinen Vernunftprincipien des Menschenrechts zu verstehen sind, nach denen allein eine Staatserrichtung möglich ist.

Als solche Grundrechte bezeichnet Kant die Freiheit eines jeden Staatsmitgliedes als Menschen, die Gleichheit desselben mit jedem Andern als Unterthan, und die Selbständigkeit als Bürger (vergl. Bd. 7, S. 199 ff.).

1) Freiheit als das ursprüngliche, jedem Menschen kraft seiner Menschheit zustehende Recht, heißt: „Niemand kann mich zwingen, auf eine Art, wie er sich das Wohlsein anderer Menschen denkt, glücklich zu sein, sondern ein Jeder darf seine Glückseligkeit auf dem Wege suchen, welcher ihm selbst gut dünkt, wenn er nur der Freiheit Anderer, einem ähnlichen Zwecke nachzustreben, die mit der Freiheit von Jedermann nach einem möglichen allgemeinen Gesetze zusammen bestehen kann, nicht Abbruch thut." Es ist das Wort von Sieyes, die Freiheit habe nur da ihre Grenze, wo sie der Freiheit der Anderen zu schaden beginne.

Und Kant steht nicht an, aus diesem Vordersatz sogleich

folgenden weittragenden, gegen die herrschende deutsche Regierungsweise des sogenannten aufgeklärten Despotismus gerichteten Schluß zu ziehen: „Eine Regierung, die auf dem Princip des Wohlwollens gegen das Volk als eines Vaters gegen seine Kinder errichtet wäre, d. h. eine väterliche Regierung, wo also die Unterthanen als unmündige Kinder, die nicht unterscheiden können, was ihnen wahrhaft nützlich oder schädlich ist, sich blos passiv zu verhalten genöthigt sind, um, wie sie glücklich sein sollen, blos von dem Urtheil des Staatsoberhaupts und, daß dieser es auch wolle, blos von seiner Gültigkeit zu erwarten, ist der größte denkbare Despotismus (Verfassung, die alle Freiheit der Unterthanen, die alsdann gar keine Rechte haben, aufhebt).“

2) Gleichheit ist die unmittelbare Folge der Freiheit. „Aus dieser Idee der Gleichheit der Menschen im gemeinen Wesen als Unterthanen geht nun auch die Formel hervor: Jedes Glied desselben muß zu jeder Stufe eines Standes in demselben gelangen dürfen, wozu ihn sein Talent, sein Fleiß und sein Glück hinbringen können, und es dürfen ihm seine Mitunterthanen durch ein erbliches Prärogativ, als Privilegiaten für einen gewissen Stand, nicht im Wege stehen, um ihn und seine Nachkommen unter demselben ewig niederzuhalten.“ Artikel 6 der französischen Verfassung von 1791 lautet: „Tous les citoyens étant égaux tout également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talens.“ Die sittliche Empörung gegen den Geburtsadel ist, gleichwie in den gleichzeitigen Dramen, einer der ständigsten und hervorstechendsten Züge in Kant's politischer Denkart.

3) Selbständigkeit des Bürgers ist sein Recht auf Theilnahme an der Gesetzgebung. „Alles Recht hängt nämlich von Gesetzen ab. Ein öffentliches Gesetz aber, welches für Alle das, was ihnen rechtlich erlaubt oder unerlaubt sein soll, bestimmt, ist der Actus eines öffentlichen Willens, von dem alles Recht ausgeht und der also selbst Niemanden muß Unrecht thun können; hierzu aber ist kein anderer Wille als der des gesammten Volks, da Alle über

Alle, mithin ein Jeder über sich selbst beschließt, möglich, denn nur sich selbst kann Niemand Unrecht thun." Noch klarer und schärfer hat Kant diesen Satz in seinem Staatsrecht (Bd. 9, S. 158) in folgender Weise ausgesprochen: „Die gesetzgebende Gewalt kann nur dem vereinigten Willen des Volks zukommen. Denn da von ihr alles Recht ausgehen soll, so muß sie durch ihr Gesetz schlechterdings Niemandem Unrecht thun können. Nun ist es, wenn Jemand etwas gegen einen Andern verfügt, immer möglich, daß er ihm dadurch Unrecht thue, nie aber in dem, was er über sich selbst beschließt. Also kann nur der übereinstimmende und vereinigte Wille Aller, sofern ein Jeder über Alle und Alle über einen Jeden ebendasselbe beschließen, mithin nur der allgemein vereinigte Volkswille gesetzgebend sein."

Mit dieser rücksichtslos durchgreifenden Formulirung der unveräußerlichen Menschenrechte war die Idee und Macht der unbedingten Volkssouveränetät in einer Weise ausgesprochen, die nicht nur die in allen verfassungsmäßigen Staaten durchgeführte Trennung der gesetzgebenden, vollziehenden und rechtsprechenden Gewalt auf's schärfste verlangte, sondern in der That den Monarchen, insofern unter diesen Voraussetzungen folgerichtig überhaupt noch von Monarchie die Rede sein konnte, zum machtlosen „Agenten" des Volks herabdrückte. Vernünftig freie Staatsform und republikanische Staatsform sind Kant schlechthin gleichbedeutend; republikanisch heißt ihm jede Verfassung, in welcher die Absonderung der gesetzgebenden Gewalt von der Regierungsgewalt vollzogen ist, gleichviel ob ein einzelner Fürst oder ein Directorium oder die ganze Volkszahl regiere. Kein scharfsichtigerer Feind des Scheinconstitutionalismus, wie er damals in England herrschte, als Kant. Im Streit der Fakultäten (S. 352) heißt es: „Es wäre Verletzung der Majestät des großbritannischen Volks, von ihm zu sagen, es sei eine unbeschränkte Monarchie, sondern man will, es soll eine durch die zwei Häuser des Parlaments als Volksrepräsentanten den Willen des Monarchen einschränkende Verfassung sein; und doch weiß ein Jeder sehr gut, daß der Einfluß desselben auf diese Repräsentanten

so groß und unfehlbar ist, daß von gedachten Häusern nichts Anderes beschlossen wird als was Er will und durch seinen Minister anträgt. . . . Diese Vorstellung der Beschaffenheit der Sache hat das Trügliche an sich, daß die wahre, zu Recht beständige Verfassung gar nicht mehr gesucht wird, weil man sie in einem schon vorhandenen Beispiele gefunden zu haben vermeint und eine lügenhafte Publicität das Volk mit Vorspiegelung einer durch das von ihm ausgehende Gesetz eingeschränkten Monarchie täuscht, indessen daß seine Stellvertreter, durch Bestechung gewonnen, es insgeheim einem absoluten Monarchen unterwarfen."

Und die Mittel, diese freie Staatsform zu erreichen? Für immer ist es des höchsten Ruhmes werth, wie freimüthig und unablässig Kant für unbeschränkte Preßfreiheit oder, wie er sich altväterisch ausdrückte, für die Freiheit der Feder einstand, zu einer Zeit, da die Censurhärte des Wöllner'schen Regiments grade am schlimmsten wüthete. In allen seinen Schriften, welche aus diesem schweren Jahrzehnt stammen, kehrt diese Forderung stetig wieder; immer mit der Wärme und Festigkeit tiefster Herzenssache. Lediglich diese Sätze Kant's waren es, auf die sich Gentz in seiner bekannten Denkschrift an Friedrich Wilhelm III. berief. Jedoch verwirft Kant alle Versuche, den Weg stiller Reform in die Gewaltthätigkeit offenen Widerstandes hinüberzuleiten; und zwar in einer Weise, die zu seinen Vordersätzen oft im handgreiflichsten Widerspruch steht. Obgleich das Volk an sich Souverän ist, soll es doch im gegebenen Fall nicht über den Ursprung der herrschenden Macht und über den derselben schuldigen Gehorsam selbständig vernünfteln; ja Kant's „Rechtslehre" führt im Abschnitt über das „Staatsrecht" aus, selbst gegen den unerträglichsten Mißbrauch der obersten Gewalt dürfe sich der Unterthan nicht auflehnen, denn es gebe zwischen Volk und Herrscher als den streitenden Parteien keinen entscheidenden Richter. Es ist dieselbe verdächtige Zwiespältigkeit, die wir bei Kant auch in der religiösen Frage wahrnehmen. Es ist zu bedenken, daß Kant seine Schriften unter seinem Namen herausgab, während Fichte's Beiträge zur Beurtheilung der französischen Revolution ohne Namen erschienen.

Kühner und weitgreifender sind Kant's völkerrechtliche Ideen, wie sie nicht blos in seiner Rechtslehre, sondern namentlich auch in seiner Abhandlung über Theorie und Praxis und in seiner Schrift „Zum ewigen Frieden“ niedergelegt sind. Sein Ideal ist das friedlich freie Bündniß freier Staaten; und er lebte der hochherzigen Ueberzeugung, daß, möchten Staatsmänner und Staatsoberhäupter die Friedensträume eines St. Pierre und Rousseau noch so sehr als pedantisch kindisches Schulgeschwätz bespötteln, dennoch die Natur der Dinge endlich „dahin zwingen werde, wohin man nicht gern wolle“. Als Bürgschaft dieser Hoffnung auf der-einstigen ewigen Frieden werden von Kant besonders zwei Erwägungen geltend gemacht. Erstens die freie Staatsidee selbst oder, wie er sich ausdrückt, das Wesen der republikanischen Verfassung. „Wenn, wie es in dieser Verfassung nicht anders sein kann“, sagt Kant (Bd. 7, S. 243), „die Beistimmung der Staatsbürger dazu erfordert wird, um zu beschließen, ob Krieg sein solle oder nicht, so ist nichts natürlicher als daß, da sie alle Drangsale des Krieges über sich selbst beschließen müßten, als da sind: selbst zu fechten, die Kosten des Krieges aus ihrer eigenen Habe herzugeben, die Verwüstung, die er hinter sich läßt, kümmerlich zu verbessern, zum Uebermaß des Uebels endlich noch eine den Frieden selbst verbitternde, nie wegen naher und immer neuer Kriege zu tilgende Schuldenlast selbst zu übernehmen, sie sich sehr bedenken werden, ein so schlimmes Spiel anzufangen, da hingegen in einer Verfassung, wo der Unterthan nicht Staatsbürger, die also nicht republikanisch ist, es die unbedenklichste Sache von der Welt ist, weil das Oberhaupt nicht Staatsgenosse, sondern Staatseigenthümer ist, an seinen Tafeln, Jagden, Lustschlössern, Hoffesten u. dergl. durch den Krieg nicht das Mindeste einbüßt, diesen also wie eine Art von Lustpartie aus unbedeutenden Ursachen beschließen und der Anständigkeit wegen dem dazu allzeit fertigen diplomatischen Corps die Rechtfertigung desselben gleichgültig überlassen kann.“ Und zweitens der zunehmende Handel oder, wie wir heut sagen würden, die zunehmende Macht der materiellen Interessen. „So

wie die Natur", fährt Kant (ebend. S. 266) fort, „weislich die Völker trennt, welche der Wille jedes Staats gern unter sich durch List oder Gewalt vereinigen möchte, so vereinigt sie auch andererseits Völker, die der Begriff des Weltbürgerrechts gegen Gewaltthätigkeit und Krieg nicht würde gesichert haben, durch den wechselseitigen Eigennutz. Es ist der Handelsgeist, der mit dem Kriege nicht zusammen bestehen kann und der früher oder später sich jedes Volks bemächtigt. Weil nämlich unter allen der Staatsmacht untergeordneten Mächten (Mitteln) die Geldmacht wohl die zuverlässigste sein möchte, so sehen sich die Staaten, freilich wohl nicht eben durch Triebfedern der Moralität, gedrungen, den edlen Frieden zu befördern und, wo auch immer in der Welt Krieg auszubrechen droht, ihn durch Vermittelungen abzuwehren, gleich als ob sie deshalb in beständigem Bündnisse ständen. Auf diese Art garantirt die Natur durch den Mechanismus in den menschlichen Neigungen selbst den ewigen Frieden; freilich mit einer Sicherheit, die nicht hinreichend ist, die Zukunft desselben theoretisch zu weissagen, aber doch in praktischer Absicht zulangt und es zur Pflicht macht, zu diesem nicht blos chimärischen Zweck hinzuarbeiten."

Jenes überschwengliche Weltbürgerthum, in welchem sich selbst die besten des achtzehnten Jahrhunderts, selbst Lessing und Herder und Goethe und Schiller ergingen, gewinnt in Kant die einzig richtige und vernunftgemäße Form. Der freie Bund freier Völker.

Diesen freien Bund freier Völker betrachtete Kant so sehr als höchste Menschheitsidee, daß er in dessen endlicher Erreichung den Zweck und das Ziel aller Geschichte sah.

Namentlich der treffliche Aufsatz „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" (1784), welcher recht eigentlich den Kern der Kant'schen Geschichtsphilosophie enthält, spricht diesen Gedanken zwar nur in kurzen Umrissen, aber mit ergreifender Wärme aus. Was hilft es, an einer gesetzmäßigen bürgerlichen Verfassung, d. h. an der Anordnung eines Gemeinwesens arbeiten, wenn die Staaten einander doch selbst wieder dieselben Uebel zu=

fügen, die die einzelnen Menschen drückten und sie zwangen, in einen gesetzmäßigen bürgerlichen Zustand zu treten? Man müßte die ganze Geschichte für zwecklos halten, wenn man nicht annehmen dürfte, daß sie endlich dies größte Problem der Menschheit, „die Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft“ zu Stande bringen würde, und daß alle Kriege nur ebensoviele Versuche sind, dies nothwendige Gleichgewicht endlich zu finden. Kant nennt den Glauben an das Kommen des ewigen Friedens den Chiliasmus der Philosophie.

Hier stehen wir am Abschluß dieser großartigen Gedankenwelt.

Kant starb am 12. Februar 1804.

Was man treffend von Lessing gesagt hat, das gilt ebensosehr von Kant; auf Kant zurückgehen heißt Fortschreiten.

Laßt das Vernünfteln und Grübeln über Dinge, die Ihr doch nimmer erkennt und ergrübelt. Baut Euch an auf dieser Erde.

Seid freie und vernünftige Menschen, seid freie und vernünftige Staatsbürger. Die Geschichte ist die Entwicklung der Menschen zum Wissen und Vollbringen der Vernunft und Freiheit.

Zweites Kapitel.

Goethe in Italien und die ersten Jahre nach seiner Rückkehr.

1. Goethe's Italienische Kunststudien.

Fast sah es wie eine Flucht aus, als Goethe am 3. September 1786 aus Karlsbad nach Italien aufbrach. Allen, außer dem Herzog, hatte er aus diesem Vorhaben ein Geheimniß gemacht; und selbst der Herzog kannte anfänglich das Ziel der Reise nicht. Vorzeitiges Kundwerden, fürchtete Goethe, könne die Ausführung erschweren, wenn nicht vereiteln.

Goethe wünschte eine längere Entfernung von Weimar zum Theil aus Verdruß an der Aeußerlichkeit der Verwaltungsgeschäfte, vor Allem aber, weil er endlich zu der schmerzvollen Ueberzeugung gelangt war, daß es für ihn eine unbedingte Pflicht der Selbsterhaltung sei, die aufreibende aussichtslose Liebe zu Frau von Stein gewaltsam in sich niederzukämpfen. In diesem Sinn ist es zu fassen, wenn er in einer sehr bedeutsamen Stelle seiner italienischen Reiseschilderungen ausdrücklich rühmt, daß er in Italien von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit allmählich wieder zu frischem Lebensgenuß genese, und wenn er kurz vor seiner Rückkehr, am 25. Januar 1788, in einem Briefe an den Herzog sagt, es sei

ihm ziemlich gelungen, sich von den physisch moralischen Uebeln zu heilen, die ihn in Deutschland gequält und zuletzt unbrauchbar gemacht hätten. Dabei trug er sich freilich mit der später schwer enttäuschten Hoffnung, der alte süße Seelenbund werde auch unter der veränderten Form herzlichster Freundschaft und Verehrung ungetrübt fortbestehen können.

Italien wählte Goethe zum Reiseziel, weil ihm von Jugend auf der Plan einer italienischen Reise am Herzen gelegen, und weil er grade auf dem jetzigen Stand seiner Bildung, da er sich so eben aus den Wirren der Sturm- und Drangperiode sittlich und künstlerisch zum Ideal schönheitsvoller Begrenzung hinaufgeklärt hatte, es als dringendstes Bedürfniß empfinden mußte, hell und frisch aus der Quelle zu schöpfen und sich in das Wesen und die Gesetze antiker Kunstschönheit voll und ganz einzuleben.

Die Studien über bildende Kunst, insbesondere über die bildende Kunst der Alten, standen daher unter seinen Reisezwecken von Hause aus entschieden im Vordergrund. Mit unsäglichem Fleiß und Eifer ging er ihnen nach, wissenschaftlich und ausübend. Und in jenem Brief vom 25. Januar 1788, in welchem er seinem fürstlichen Freund über die Ergebnisse seiner italienischen Reise Rechenschaft giebt, bezeichnet er als schönstes Ergebniß, daß ihm die Absicht, seinen heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, durchaus geglückt sei.

Es ist von höchster Wichtigkeit, die Art und den Erfolg dieser Studien genau zu verfolgen. Nicht nur, daß die bildende Kunst fortan sein ganzes Leben hindurch eines der wärmsten Anliegen Goethe's blieb. Die italienische Reise ist für Goethe's Bildungsgang besonders darum so durchgreifend geworden, weil diese Studien sogleich auch auf die Fortbildung und Läuterung seines dichterischen Formgefühls, ja auf die Fortbildung und Befreiung seines ganzen inneren Menschen entscheidend zurückwirkten.

In Straßburg war Goethe mit jugendlichster Begeisterung für die Macht und Pracht der langverkannten mittelalterlich deutschen Kunst eingetreten. Goethe erzählt zwar in Dichtung und Wahrheit,

wie tief er auf seiner Rückreise von Straßburg nach Frankfurt sich im Antikensaal zu Mannheim von der Schönheit antiker Bildwerke ergriffen fühlte, ja wie durch den Abguß eines Säulencapitells vom Pantheon sein Glaube an die nordische Baukunst zu wanken begann, und das 1773 in Wetzlar entstandene Gedicht „Der Wanderer“ ist ein schönheitsvoller Nachklang dieser neuen Empfindungen: doch noch lange Zeit gehörte sein Herz ganz ausschließlich der tüchtigen derben und glänzenden Naturfülle der Niederländer und der schlichten Innigkeit und Kraft der altdeutschen Meister. In Weimar erwachte sein Sammeleifer; er gilt durchaus dieser Richtung. Und noch 1780 kann er in seinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde werden, vornehmlich Albrecht Dürer zu preisen. Lerne man Dürer recht im Innersten erkennen, so überzeuge man sich immer mehr, daß er an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Anmuth nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen habe. Als aber im Anfang der achtziger Jahre jene tiefgreifenden inneren Wandlungen aufkeimten, welche in der Dichtung ihn mehr und mehr zur hohen Kunstidealität antikisirender Formen führten, da erfolgte naturgemäß auch in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst eine Umstimmung, welche dieser veränderten Stilrichtung durchaus parallel war. Die alten freundschaftlichen Beziehungen zu Oeser wurden wieder erneuert. Mit Eifer wurden, wie wir aus einem Briefe Goethe's an Knebel vom 26. Februar 1782 ersehen, Rafael Mengs' kunsttheoretische Schriften gelesen und gepriesen. Die Abwendung von der derberen mittelalterlichen Kunst vollzog sich in Goethe um so leichter, da Goethe, wie er selbst in seinem 1823 geschriebenen Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ berichtet, seit seiner Entfernung von Straßburg kein wichtiges imposantes Werk der Gothik mehr gesehen hatte und die früheren Eindrücke inzwischen in ihm so durchaus erloschen waren, daß er sich kaum noch jenes Zustandes, in welchem ein solcher Anblick ihn zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte, zu erinnern wußte.

Die italienische Reise steigerte diese antikisirende Richtung zu schärfster Ausschließlichkeit.

Schon der erste Eintritt in Italien war entscheidend. Man vergegenwärtigt sich nicht immer, wie unglaublich wenig von künstlerischen Dingen Goethe bisher gesehen hatte. Von München aus, in einem Briefe vom 6. September 1786, klagt er, daß sein Auge für Gemälde und plastische Werke nicht geübt sei, und in der ersten Hälfte seiner Reise kehrt dies Bekenntniß der Ungeübtheit oft wieder. Nicht-Künstler bedürfen zur ersten Einführung in tieferes Kunstverständniß fast immer der Leitung und Vermittlung einsichtiger Kunstschriftsteller, welche ihnen die weite Kluft, durch die das Empfinden und Denken in sinnlichen Formen und Farben von dem gewohnten Empfinden und Denken in Wort und Begriff getrennt ist, überbrücken helfen. Für Goethe wurde dieser Leiter und Vermittler Palladio, dessen streng antikisirende Renaissancebauten ihm sogleich in Vicenza herzgewinnend entgegentraten und ihn zum eingehendsten Studium seiner theoretischen Schriften reizten. Palladio führte ihn zu Vitruv. „Palladio", schreibt er am 4. October entzückt aus Venedig, „hat mir den Weg zu aller Kunst geöffnet." „Die antike Architektur", setzt er dreißig Jahre später bei Ausarbeitung der „Italienischen Reise" hinzu, „ist freilich etwas Anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinandergeschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas Anderes als unsere Tabackspfeifensäulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los!"

Die feinsinnigsten, oft überraschendsten Kunsturtheile fast überall. Treffliche Worte über Mantegna, Tizian und Paul Veronese. Begeisterte Schilderung der heiligen Cäcilia in Bologna; Rafael hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten; wo man auf eine Arbeit Rafael's trifft, ist man gleich vollkommen geheilt und froh. Höchst einsichtige Hinweisung auf die Verdienste der älteren Meister, namentlich Francesco Francia's und Pietro Perugino's, die auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt hatten und wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe bauten, bis Rafael zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte,

über und neben welchem kein anderer stehen kann. Tiefblickende Erkenntniß des Grundmangels der Bolognesischen Schule, der Caracci, Guido Reni's, Domenichino's, Guercino's, die bei aller glänzenden Tüchtigkeit und Meisterschaft der Darstellung doch niemals die unholden Einwirkungen des Jesuitismus vergessen lassen. „Der Aberglaube", schreibt Goethe am 19. October aus Bologna, „ist eigentlich wieder Herr über die Künste geworden und hat sie zu Grunde gerichtet." Dabei aber trotzalledem die tief bedeutsame und verhängnißvolle Befangenheit und Einseitigkeit, daß er Allem, was nicht antik ist oder der mit der Antike eng verwandten italienischen Hochrenaissance angehört, geflissentlich, ja fast möchte man sagen, mit ängstlicher Scheu aus dem Wege geht. Florenz, die Wunderstätte der älteren italienischen Malerei und Plastik, durchfliegt er in drei Stunden. Für Perugia, den einzigen Ort, wo man Pietro Perugino und die Umbrier in Wahrheit kennen lernen kann, hat er ebensowenig Zeit ruhigen Verweilens, obgleich er bereits in Bologna auf die Bedeutung dieses Meisters und seiner Schule aufmerksam geworden. In Assisi geht er am Dom des heiligen Franciscus gleichgültig vorüber, das gothische Bauwerk erscheint ihm trist, die Malereien Cimabue's und Giotto's sind für ihn nicht vorhanden; er hat nur Auge für den kleinen römischen Minerventempel, von dessen Beschauung er rühmt, daß sie ihm ewige Früchte bringen werde.

Ankunft in Rom am 29. October 1786. Die Zeit dieses ersten römischen Aufenthalts, zum Theil von der Vollendung der Iphigenia in Anspruch genommen, war vorwiegend eine Zeit der Vorbereitung und des ersten Aufmerkens. Je tiefer der Reisende ist, um so mehr wird er von der Masse und Großartigkeit der ersten römischen Eindrücke fast überwältigt. Die Reiseschilderungen des italienischen Tagebuches bestätigen vollauf, was Goethe wenige Wochen nach seiner Ankunft, am 20. Januar 1787, an den Herzog schrieb, daß ihm jetzt das Wichtigste sei, unter Winckelmann's treuer Führung sein Auge und seinen Geist in der Unterscheidung der stilistischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen

Epochen der alten Kunst zu üben, und daß er von der neuen Kunst nur genieße, was diesen wichtigsten Zweck nicht beeinträchtige. Die großen Frescomalereien Rafael's und Michel Angelo's werden mit wärmster Liebe und Begeisterung betrachtet; am meisten aber geht ihm doch das Herz auf, wenn er von den Alterthümern Roms redet, zumal von jenen plastischen Werken, die vor dem Bekanntwerden der Trümmer der höchsten griechischen Glanzzeit überall als unbedingt Höchstes galten, vom Apoll von Belvedere, vom Jupiter von Otricoli, von der Juno Ludovisi, von der Minerva Giustiniani. Ja, es verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden, daß Goethe vielleicht der Erste war, welcher die wunderbare Schönheit der von Winckelmann nirgends erwähnten Medusa Rondanini in ihrem ganzen Werth erkannte und würdigte.

Im Frühjahr 1787 in Neapel und Sicilien. Pompeji und Herculanum, die Tempel von Pästum und Girgenti, die herrlichen griechischen Widderstatuen in Palermo sind sein Entzücken; nach Pästum reist er sogar zweimal. Sicilien ersetzte Goethe Griechenland. Alle diese Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Reben und Orangen, und das alles umgebende Meer mit seinen unendlichen Abwechselungen und Mannigfaltigkeiten machen ihm erst seinen Homer, insbesondere die Odyssee, wahrhaft lebendig; wie eine Decke, so sagt Goethe in einem Briefe an Herder, fiel es ihm von den Augen, daß Alles, was uns nordischen Menschen in den Beschreibungen und Gleichnissen Homer's poetisch erscheine, unsäglichste Naturwahrheit sei, aber mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, die den Neueren, der mit den Alten wetteifern wolle, fast zur Verzweiflung bringe. Und dennoch wagte sich Goethe in diesen Wettstreit. „Die gegenwärtige herrliche Umgebung, das Meer, die Inseln, die Häfen, durch poetische würdige Gestalten zu beleben, und in mir auf und aus diesem Local eine Composition zu bilden, in einem Sinne und in einem Ton, wie ich sie noch nicht hervorgebracht.“ „Ich ergriff nämlich den Gedanken, den Gegenstand der Nausikaa als Tragödie zu behandeln.“ Die wenigen

Bruchstücke dieser Dichtung, welche auf uns gekommen, strahlen die Heiterkeit dieser Reisetage in freier Schönheit wieder. „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer, Und duftend schwebt der Aether ohne Wolken.“ Aber lange hielt dieser Plan Goethe nicht fest. Ein anderes Interesse ergriff noch stärker in Sicilien seinen Geist, — die Naturforschung. Den großen Gedanken der einheitlichen Form in der Pflanzenwelt, und ihres zu Grunde liegenden Typus, der Urpflanze, brachte die sicilianische Reise zum Durchbruch. „Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Altinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgethan.“ So blieb die Nausitaatragödie unausgeführt, aber still und tief keimte und wirkte sie weiter; an die Stelle der lieblichen Tochter des Altinous traten Alexis und Dora, Amyntas, und Hermann und Dorothea. So ganz und gar lebte Goethe in Sicilien in der griechischen und vornehmlich in der homerischen Welt, daß er, der doch Zeit fand, den Narrheiten des Fürsten Pallagonia und den Herkunftsgeheimnissen Cagliostro's nachzugehen, die unvergleichlich prächtigen und kunstvollen normannischen und maurischen Bauten in Palermo kaum gesehen zu haben scheint und ebensowenig für den mächtigen Dom von Monreale, obgleich er ihn mehrmals erwähnt, ein Wort der Bewunderung hat.

Nachdem Goethe in der ersten Woche des Juni 1787 nach Rom zurückgekehrt war, suchte er in seiner gründlichen Art seinen Kunststudien eine feste Unterlage zu geben. Es ist gar nicht genug hervorzuheben, mit welch' staunenerregender Emsigkeit Goethe bemüht war, durch eigene Ausübung auch alle technischen Bedingungen kennen zu lernen und sich zu eigen zu machen. Heinrich Meyer wurde sein Lehrer. Der Brief Goethe's an den Herzog vom 25. Januar 1788 berichtet: „Als ich zuerst nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwerken bewundert und genossen hatte. Hier that sich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freuden hineinschaute, als ich meinen Blick an die Ab-

gründe der Natur gewöhnt hatte. Ich überließ mich gelassen den sinnlichen Eindrücken; so sah ich Rom, Neapel, Sicilien, und kam nach Rom zurück. Die großen Scenen der Natur hatten mein Gemüth ausgeweitet, und alle Falten herausgeglättet. Von der Würde der Landschaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt; ich sah Claude und Poussin mit anderen Augen. Mit Hackert, der nach Rom kam, war ich vierzehn Tage in Tivoli, dann sperrte mich die Hitze zwei Monate in das Haus, ich machte Egmont fertig und fing an, Perspective zu treiben und ein wenig mit Farben zu spielen. So kam der September heran; ich ging nach Frascati, von da nach Castello und zeichnete nach der Natur und konnte nun leicht bemerken, was mir fehlte. Gegen Ende Octobers kam ich wieder in die Stadt und da ging eine neue Epoche an. Die Menschengestalt zog nunmehr meine Blicke auf sich, und wie ich vorher gleichsam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr abgewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit seinen Theilen zeichnen und nun fing ich erst an, die Antiken zu verstehen. Damit brachte ich November und December hin und schrieb indessen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem ersten Januar stieg ich vom Angesicht auf's Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, Alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl studirt und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und das Charakteristische wohl eingeprägt. Meine sorgfältigen ehemaligen Studien der Osteologie und der Körper überhaupt sind mir sehr zu statten gekommen, und ich habe gestern die Hand als den letzten Theil, der mir übrig blieb, absolvirt. Die nächste Woche werden nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen.“ Die Reiseschilderungen des italienischen Tagebuches, die in der Chronologie dieser Studien im Einzelnen abweichen, im Uebrigen aber den an den Herzog gegebenen Bericht durchaus bestätigen, haben den kräftigen Ausruf: „Herr, ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn, und sollt ich

mich lahm ringen!" War auch das Ende dieser ernsten Bemühungen zunächst der schmerzliche Verzicht, jemals ausübender Künstler sein zu können, so durfte sich Goethe doch sagen, daß er Unendliches für die Schärfung und Schulung des künstlerischen Blicks gewonnen.

Wie bedeutsam, daß Goethe, als er durch die Mittheilung eines eben aus Griechenland Zurückkehrenden jetzt zum ersten Mal Zeichnungen nach den Phidias'schen Giebelstatuen des Parthenon sah, diese sogleich in ihrer vollen und ganzen Einzigkeit erkannte und bewunderte! Ein tieferes Wort ist über die Kunst der Alten niemals gesagt worden, als wenn Goethe am 6. September 1787 aus Rom schreibt: „So viel ist gewiß, die alten Künstler haben eben so große Kenntniß der Natur und einen eben so sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, gehabt als Homer. Leider ist die Anzahl der Kunstwerke der ersten Klasse gar zu klein. Wenn man aber diese sieht, so hat man nichts zu wünschen als sie recht zu erkennen und dann in Frieden hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Nothwendigkeit, da ist Gott."

Und jetzt kam auch die große italienische Renaissancekunst zu ihrem Recht; freilich sieht man, daß Goethe sich nur auf die Malerei und auch in dieser nur auf die höchsten Spitzen beschränkte. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle gesehen zu haben, ruft Goethe einmal begeistert aus, könne man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein einziger und ganzer Mensch vermöge. Von Rafael sagt Goethe, er habe jederzeit Recht wie die Natur; Goethe zuerst erkannte die innere Einheit und Nothwendigkeit der Doppelhandlung der Transfiguration; über die Komposition der Farnesina, der Messe von Bolsena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnasses, der Sibyllen und der großen Teppichcartons aus der Apostelgeschichte hat er die feinsten Bemerkungen. Wenn ein leises

Mißbehagen an der Disputa durchblickt, so ist dies augenscheinlich eine Aeußerung, die nicht der ursprünglichen Fassung angehört, sondern erst später bei der Veröffentlichung eingeschaltet wurde, zu einer Zeit, da Goethe durch das unerwartete Emporkommen jener alterthümelnden und christelnden Richtung, welche in der Geschichte der deutschen Malerei unter dem Namen des Nazarenerthums bekannt ist, auf's tiefste verstimmt war.

Goethe's jetzige Stellung zu den einst von ihm so sehr bevorzugten Niederländern bezeichnet es treffend, daß er am 8. December 1787 an den Herzog schreibt: „Daß Sie den Gedanken, die Rembrandt's zu completiren, fahren lassen, kann ich nicht anders als billigen, besonders fühle ich hier in Rom, wie interessant denn doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener markigen Rohheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt.“

Trotzalledem ist die denkwürdige Thatsache festzustellen, daß Goethe auf seiner italienischen Reise in Sachen der bildenden Kunst sich zwar eine bedeutende Fülle von Anschauungen, Kenntnissen und Erfahrungen gewann, die Schranken seiner Begriffe aber durchaus nicht erweiterte, geschweige durchbrach. Als Schüler und Anhänger der Mengs'schen Kunstschriften war Goethe nach Italien gegangen; und noch in einem seiner letzten, kurz vor seiner Rückkehr an Herder geschriebenen Briefe rühmt er es als Frucht seiner Reise, daß er jetzt die Mengs'schen Schriften besser verstehe als vorher. Nicht nur Rafael Mengs, sondern auch Angelica Kaufmann, Tischbein, Hackert und Meyer betrachtet er nach wie vor als trefflichste Meister. Er, der sonst in allen seinen Urtheilen so selbständig und, wie die Farbenlehre beweist, in seiner Auflehnung gegen das Geltende und Hergebrachte oft sogar überkeck ist, unterordnet sich hier der zufälligen Tagesmeinung ganz unbedingt und sieht immer nur durch die Brille Anderer.

Es ist offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunst in dieser Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorschwebte, wie ihn später Carstens, Thorwaldsen und Schinkel zu großartigster und innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Goethe ahnte das

Land der Verheißung, aber er fand es nicht. Unwillkürlich muß man an Winckelmann denken, der auf der Höhe seiner genialen Erkenntniß antiker Kunst in gleich befremdlicher Weise Rafael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikisirenden Formgefühl widerspricht; und man ist läßlich und nachsichtig gegen Alles, was wenigstens den äußeren Schein antikisirender Form trägt. Man will lieber kalte idealistische Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene und nicht genugsam stilisirte Natürlichkeit.

Aber das höchste Ziel, welches vorschwebt, wird dadurch nicht verrückt. Wohl stellt Goethe in den „Fragmenten aus einem Reisejournal", die er 1789 in Wieland's „Merkur" erscheinen ließ, die Manier höher als die bloße Nachahmung der Natur: aber er verlangt doch auf's Entschiedenste, daß sie zum „Stil" vorschreite, der, „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge ruht, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Dieser aus den Wurzeln der Naturerkenntniß emporwachsende Kunststil entfaltete sich auf's herrlichste in Goethe's eigenster Thätigkeit, im Gebiet der Dichtung.

Aus diesem Gesichtspunkt ist von jeher, und von Goethe selbst am meisten, die italienische Reise als der Grund und Beginn einer neuen Epoche Goethe's betrachtet worden.

Noch in einem ganz anderen Sinn als einst Sterne hätte Goethe seine italienische Reise eine sentimentale nennen dürfen. Sie war ihm innerstes Gemüthserlebniß, Läuterung und Befreiung seines ganzen Menschen. So unvollständig und verstümmelt seine italienische Reiseschilderungen in ihrer jetzigen Redaction vorliegen, so erhellt aus ihnen doch schlagend, was Goethe einmal gegen Schiller äußert, daß sie den Charakter eines Menschen tragen, der einem schweren Druck entgeht. Mit jedem Schritt vorwärts wird sein Gemüth heiterer, offener, theilnehmender und mittheilender. Natur und Kunst des wunderbaren Landes, die Weite des Weltlebens und die Macht der täglich neu zuwachsenden Eindrücke und Bildungsaufgaben, wirken zusammen, die selbstquälerischen Gespenster

mehr und mehr zu scheuchen und sein ganzes Inneres in die lebhafteste Bewegung zu setzen. Goethe wird nicht müde, dieses steigende Glücksgefühl auf's freudigste auszusprechen. Von dem Tage, da er Rom betrat, zählt er einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt. Er rühmt die Klarheit und Ruhe, von welcher er früher kaum eine Ahnung gehabt. „Gebe der Himmel", schreibt er seinen heimischen Freunden, „daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein mögen; ja es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet." Er fühlt sich nicht nur von seiner krankhaften Leidenschaft geheilt, er fühlt sich bis in das innerste Mark verändert und zu neuem Leben emporgehoben. In den letzten Tagen seines römischen Glücks, am 15. März 1788, schreibt er: „In Rom hab' ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden."

Es ist beachtenswerth, daß Goethe mit dem Maler Müller, dem hochbegabten Dichter der Sturm- und Drangperiode, der doch hauptsächlich durch seine werkthätige Förderung nach Italien gekommen war, nicht in Berührung tritt. Was hatte Goethe auf der Höhe seines jetzigen Standpunktes gemein mit dem im Thal Zurückgebliebenen, der ihn in seiner kühnen Bahn nur gestört und gehemmt hätte?

Aus dem Vollgefühl verjüngten und erhöhten Daseins entsprang die beglückendste Kraft und Lust dichterischen Schaffens, die mitten im bunten Gedräng bewegten Reiselebens und eingehender Kunststudien unablässig und unbeirrt ihr still thätiges Wesen trieb. Die Umbildung der Iphigenia, die auftauchenden Pläne der Iphigenia in Delphi und der Nausikaa, der Abschluß des Egmont, das Durchdenken und Fortführen des Faust, die Umarbeitung der Singspiele, der wachsende und reifende Plan des Tasso, das stille Keimen und Gedeihen der Erweiterung des Wilhelm Meister, den der Dichter, wie er an den Herzog schreibt, gern vor seinem Eintritt in das vierzigste Jahr beenden wollte, gähren bunt durcheinander und erhalten den Dichter in freudigster Geschäftigkeit.

Scheiden wir diejenigen Dichtungen aus, deren ursprüngliche Conception bis in die Frankfurter Zeit zurückreicht, so stehen wir in einer Welt, die in Gehalt und Form von der Welt der Goethe'schen Jugenddichtung von Grund aus abweicht.

Unzweifelhaft ist es eine schneidende Ungerechtigkeit gegen seine große Vergangenheit, aber es ist der entschiedene Ausdruck der vollen und der bewußten Abkehr von Allem, was bisher etwa noch an jugendlicher Ueberschwenglichkeit und Maßlosigkeit in ihm nachgeklungen, wenn Goethe am 17. November 1787 gegen den Herzog äußert, daß er von nun an nichts mehr schaffen wolle, was Menschen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch lesen dürften und möchten. Nicht mehr Weltschmerz und revolutionäres Titanenthum. Der Dichter, der sich selbst zum Ideal reinen und freien, im antiken Sinn guten und schönen und darum in sich beruhigten und plastisch hoheitsvollen Menschendaseins vertieft und geklärt hat, kann fortan nur der Dichter dieses reinen und maßvollen Menschheitsideals sein, sei es nun, daß er dasselbe in seiner heiteren und harmonischen Erfüllung und Selbstbefriedigung oder in seinem kampfvollen Sieg über die feindlich widerstrebende Wirklichkeit darstellt und ausgestaltet. Und mit der Klärung und Vertiefung des geistigen Gehalts stand die Klärung und Vertiefung der dichterischen Form in unauflöslichster Einheit und Wechselwirkung. Jenes unwillkürliche Hinstreben nach der schönheitsvollen Formenhoheit der Alten, das „das Land der Griechen mit der Seele suchend“ sich bereits vor der italienischen Reise mit dem zwingenden Zug tief innerer Wahlverwandtschaft in Goethe angekündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anschauung und Erkenntniß der alten Bildwerke, im plastisch nachfühlenden und innig vertrauten Verständniß Homer's vollverwirklichte klassische Thatsache geworden. Nicht in todter philologischer Nachahmung, sondern, wie einst in der goldenen Zeit der italienischen Renaissance, von innen heraus in lebendiger freischöpferischer Wiedergeburt.

Iphigenie und Tasso, die römischen Elegieen, Alexis und Dora und Euphrosyne und all' die anderen Elegieen derselben Art, und das wunderbare Idyllion von Hermann und Dorothea sind die reichsten und köstlichsten Früchte der italienischen Reise. Die unverbrüchliche Idealität des hohen Stils war wiedergefunden. Endlich war in bisher ungeahnter Tiefe und Formenmacht erreicht und erfüllt, was der sogenannte Klassicismus der Franzosen und das Antikisiren Klopstock's und der Klopstockianer erstrebt, aber verzopft und verzerrt hatten. Wiedergeborenes Hellenenthum, durchhaucht und durchglüht von der tieferen Innerlichkeit des modernen Gemüthslebens.

Wer einzig und allein in der scharf individualisirenden, ächt künstlerischen, aber vorwiegend realistischen Charakterzeichnung Shakespeare's und in der naiv schlichten Treuherzigkeit des Volksliedes das unaufgebbare bindende Muster moderner Dichtung sieht, mag diesen Umschwung beklagen. Es fehlt nicht an Einzelnen, welche diese durch die italienische Reise hervorgerufene Richtung Goethe's nur als einen Abfall von dem hohen volksthümlichen Ideal seiner Jugend, nur als bedauerliche, wenn auch höchst geniale Verirrung betrachten. Und sicher ist nicht zu leugnen, daß sich seitdem viel unverständige falsche Idealistik, viel geistloses und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch solcher, die blos örtliche und zeitliche Geltung hatten und daher für uns schlechterdings unverwendbar sind, aufgespreizt hat; ja Goethe selbst ist in späteren Schöpfungen von diesem verhängnißvollen Fehler nicht freigeblieben. Wer sich aber gewöhnt hat durchgreifende Wandlungen des künstlerischen Stilgefühls unter den Gesichtspunkt und in den Zusammenhang großer kulturgeschichtlicher Bewegungen und Wandlungen zu stellen, wird in diese Klage nicht einstimmen. Der unerläßliche Hinblick auf Schiller zeigt, daß auch dieser wenige Jahre nachher, unabhängig von Goethe und von durchaus anderen Ausgangspunkten, zu denselben Anschauungen und Zielen gelangt.

Nicht verdrängt soll der realistische Stil werden; aber der

hohe ideale Stil stellt sich gleichzeitig und gleichberechtigt neben ihn. Bald kommt der eine, bald der andere zur Anwendung, je nach der Verschiedenheit der zu behandelnden Stoffe und Stimmungen.

Unter den schweren Bildungskämpfen der letzten Jahrhunderte ist die Menschheit, wenn auch vorerst nur in einzelnen hervorragenden Genien, wieder zu der schönen und reinen Menschlichkeit gekommen, die das Wesen und die treibende Kraft griechischen Lebens und griechischer Kunst war. Wie einst im großen Zeitalter der italienischen Renaissance, so führte auch jetzt wieder die gleiche Welt- und Lebensanschauung zur gleichen künstlerischen Form.

2. Iphigenie und Tasso, die römischen Elegieen und die venetianischen Epigramme.

Iphigenie.

Es ist eine spätere Einschaltung, aus schwankender Erinnerung niedergeschrieben, wenn Goethe in der „Italienischen Reise" vom Brenner aus berichtet, die Handschrift der Iphigeniadichtung, welche er bei sich führe und deren Umbildung und endlicher Abschluß seine erste und angelegentlichste Sorge sein solle, sei mehr Entwurf als Ausführung; ja es ist nicht einmal ganz richtig, wenn Goethe hinzufügt, dieser Entwurf sei in poetischer Prosa, die sich manchmal in einen jambischen Rhythmus verliere, zuweilen auch anderen Versmaßen ähnle. Schon die erste Urgestalt der Dichtung, wie sie im Januar 1779 begonnen und am 28. März desselben Jahres vollendet worden und bald darauf in Ettersburg zu wiederholter Aufführung gelangt war, ist in Gedanken und Motiven, im Gang der Handlung und in der Anlage der Charakterzeichnung, durchaus

bis in das Kleinste und Einzelnste durchgebildet; alle späteren Bearbeitungen haben diesen Kern unverändert gelassen und sich nur darauf beschränkt, die ursprüngliche Prosaform, wie es die Hoheit des Gehalts mit zwingender Gewalt erforderte, auf die weihevolle Höhe rhythmischer Recitation hinaufzuheben. Und selbst diese rhythmische Umgestaltung war bereits vor dem Antritt der italienischen Reise weit vorgeschritten. Eine Bearbeitung aus dem Frühjahr 1780 ist in freien Versen; eine Bearbeitung aus dem Jahr 1781 löste die metrische Form wieder in poetische Prosa auf, die Bearbeitung aus dem Sommer 1786 aber, welche Goethe für die Ausgabe seiner gesammelten Werke unternahm, war durchweg in Jamben, doch noch in ungleichmäßigen Versen. Am 23. August 1786 schreibt Goethe aus Karlsbad an Frau von Stein, daß er am vorhergehenden Abend bei dem Herzog Iphigenien vorgelesen; jetzt, da sie in Verse geschnitten sei, mache sie ihm neue Freude; er gedenke den nächsten Tag mit der letzten Feile fertig zu werden. Es war besonders die Mahnung Herder's und die gleichzeitige Beschäftigung mit der Elektra des Sophokles, welche ihn veranlaßten, die Arbeit gleichwohl noch nicht für abgeschlossen zu erklären, sondern still zu erwarten, ob es der Sonne Italiens gelingen werde, das ihm selbst noch „höckerig" klingende Silbenmaß in fortgehende Harmonie zu verwandeln.

Dennoch bleibt es wahr, daß die jetzige klassische Vollendung der wunderbaren Dichtung erst in Italien entstanden ist. Schon auf dem Gebirgsübergang über den Brenner, da der Dichter fühlte, daß die herrlichen Landschaftsbilder, die an seinem Auge vorüberstreiften, die Bewegung und die freie Luft, seinen poetischen Sinn keineswegs störten, sondern ihn nur um so schneller hervorriefen, kehrte sein Denken zu der Handschrift zurück, die er zu leichterem Gebrauch von seinem Reisegepäck abgesondert hatte. Am Gardasee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen an's Ufer trieb und er, der Dichter, so allein war wie seine Heldin am Gestade von Tauris, zog er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig setzte er sie fort. Auf der

Weiterreise blieb Iphigenia sein stetes stilles Sinnen. Eine neue Erfindung, die sich vor seine Seele drängte, Iphigenia in Delphi, so sehr sie ihn lockte und so hell sie in ihren Grundzügen bereits vor ihm stand, wies er zurück, um seine nächste dringendste Aufgabe durch solche Störung nicht zu beeinträchtigen. In den ersten Monaten in Rom schrieb er, wie ein Brief an den Herzog vom 12. December 1786 berichtet, das Ganze von neuem völlig um. Der Umgang mit Moritz, dessen „Versuch über deutsche Prosodie“ eben erschienen war, hatte sein Ohr geschärft und dem Wagniß rein jambischer Uebertragung festen Halt gegeben. Am 10. Januar 1787 sendete er das Werk vollendet nach Weimar.

Es ist peinlich zu sehen, wie kühl die erste Aufnahme war. Den deutschen Künstlern in Rom, denen der Dichter zuerst die Tragödie vorlas, konnte man es verzeihen, wenn sie sich wenig befriedigt fanden. Sie hatten etwas Heftiges, Vordringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet: nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft, die antike Würde und Hoheit dem Begriff, den sie sich von Goethe gemacht hatten, nicht entsprechend. Aber von den heimischen Freunden, zumal von Herder, ist es schwer zu begreifen, daß auch sie entweder dieselbe Empfindung theilten oder doch der früheren Form den offen ausgesprochenen Vorzug gaben. Mit schmerzlichem Gefühl schreibt Goethe am 16. März 1787 aus Caserta, daß, weil jetzt viele Ausdrücke, die man sich früher bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte, verändert oder ausgemerzt seien, im Grund ihm Niemand für seine unendlichen Mühen danke, daß ihn dies aber doch nicht abschrecken werde, mit Tasso eine ähnliche Operation vorzunehmen. Wer auf die erste Prosaausführung zurückblickt, gewahrt staunend, wie nahe sich beide Gestaltungen stehen, und wie doch nichtsdestoweniger das herrliche Gedicht ohne seine letzte metrische Umbildung gar nicht gedacht werden kann. Die sachlichen Veränderungen sind äußerst gering. Nur die vierte Scene des vierten Akts ist anders motivirt worden: in der Schlußscene ist, um mehr plastische Ruhe

der Gruppirung zu gewinnen, die Zahl der auftretenden Personen vermindert. Aber unter der bannenden Macht des Rhythmus veredelte und vertiefte sich Gedanke und Sprache. Erst jetzt wurde jene hoheitsvolle Idealität, jene feierliche und doch so mild anmuthige Einfachheit und Würde, jene reine und freie Schönheit erreicht, die Iphigenia neben Hermann und Dorothea zur vollendetsten aller Goethe'schen Dichtungen macht. Es ist das Verhältniß der vollentfalteten Blüthe zur ringenden Knospe, das Verhältniß der Kunst der attischen Glanzzeit zur Kunst der Aegineten, das Verhältniß Rafael's zu Perugino.

Goethe hat den Stoff einem der schwächsten Stücke des griechischen Tragikers Euripides entlehnt; aber er hat ihn von Grund aus umgewandelt und verinnerlicht. Was Goethe reizte und begeisterte, war nicht die Fabel an sich, sondern die Gestalt Iphigeniens, die bei Euripides nur von untergeordneter Bedeutung ist, die aber Goethe seinerseits zum Hebel des Ganzen, zum Grundmotiv, zur eigentlichen Heldin, zur seelenvollen Verkörperung und Verklärung seines höchsten sittlichen Ideals emporhob.

Wir stehen hier vor dem tiefsten Unterschied antiker und moderner Tragik.

Die antike Tragik wurzelt in dem Glauben eines über dem Menschen waltenden außerweltlichen Schicksals. Schuld und Sühne kommen von oben durch unabwendbares Götterverhängniß. Der Mensch ist, obgleich für seine That verantwortlich, nach Otfried Müller's geistvollem Ausdruck, im Wesentlichen doch nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen. Die Euripideische Tragödie ist durchaus in diesem Sinn gehalten. Es ist Apollo, welcher Orest befohlen hatte, nach altem Gesetz und Herkommen gegen Aegisth und Klytämnestra für die Ermordung Agamemnon's gerechte Blutrache zu üben; es sind die Erinnyen, die zürnenden Fluchgöttinnen, welche Orest verfolgen, weil er durch diese grause That die Schuld des Muttermordes auf sich geladen. Apollo verheißt die Sühnung, wenn es Orest gelingt, das Bild der Artemis, die wider ihren

Willen in barbarischem Lande verehrt wird, aus dem Taurischen Heiligthum zu entwenden. Orest, von Pylades begleitet, unternimmt das Wagniß. Er findet seine Schwester Iphigenia, die Todtgeglaubte, als Priesterin desselben Götterbildes, dessen Raub ihm heilige Pflicht ist; Iphigenia, nach heiligem Brauch bestimmt, die Fremden zu opfern, willigt, getrieben von Schwesterliebe und Sehnsucht nach der entbehrten Heimath, in gemeinsame Flucht und listigen Tempelraub. Thoas, der König, schickt sich an, die Fliehenden zu verfolgen. Da erscheint Athene, offenbarend, daß dies Alles nach Götterrathschluß geschehen. Thoas beugt sich; „wer der Götter Ruf vernimmt und ihm Gehorsam weigert, hegt unweisen Sinn". Orest ist entsühnt. Für das gläubige Bewußtsein der Griechen ist der tragische Knoten gelöst.

Allein wir neueren Menschen, namentlich wir Protestanten, sind den religiösen Voraussetzungen dieser antiken Schicksalstragödie entwachsen. Seit Shakespeare ist die moderne Tragödie wesentlich und unabänderlich Charaktertragödie. Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, sie gehen alle zu Grunde durch eigene Schuld; die lockenden Hexen, welche Macbeth umstricken, sind nur die bösen Dämonen des eigenen ehrsüchtigen Herzens. In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne; Jeder ist seines Glückes Schmied, des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Die freie Selbstbestimmung muß für die unabwendbaren Folgen der That, für Heil und Schuld derselben frei einstehen. Der tragische Untergang und die tragische Versöhnung ist nicht das äußere Verhängniß überweltlicher Mächte, nicht eine unentrinnbare Urschuld; sie ist der natürliche Verlauf von Ursache und Folge, die undurchbrechbare Vernunftnothwendigkeit der sittlichen Weltordnung.

Goethe selbst hat dieses innerste Lebensgeheimniß der antiken und modernen Tragödie und deren scharfe Gegensätzlichkeit mit unübertrefflicher Klarheit ausgesprochen.

Orest sagt:

„Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,

Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,
Sie haben es auf Tantal's Haus gerichtet,
Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergehn.

Pylades aber antwortet:

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg."

Darum bei Goethe diese gänzliche Umänderung des von Euripides überkommenen Grundmotivs, diese scharfe Hervorhebung Iphigenia's als Hauptgestalt, diese göttergleiche Hoheit derselben. Weil kein äußeres wunderthätiges Eingreifen, das in der modernen Tragödie nur als todte Maschinerie gewirkt hätte, stattfinden durfte, legte er in die reine und heilige Natur Iphigenia's das persongewordene ausgleichende versöhnende Schicksal, die unbefangene und unbeirrbare Entscheidung der sittlichen Gerechtigkeit. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit."

Treffend nennt Goethe in einem seiner italienischen Briefe jene Scene, in welcher Orest in der Nähe der Schwester von der Qual seines düstren Wahnsinns gesundet, die eigentliche Achse des Stücks. Indem Orest sieht, wie nicht blos der edle Freund, der ihn bisher in seinem Leid stützte, sondern auch das reine und zarte Gemüth Iphigeniens ihm Vertrauen und Liebe entgegenbringt, gewinnt auch er wieder Ermuthigung und Selbstvertrauen. Wer darf ihn verdammen, wenn sogar der hohe und reine Sinn Iphigeniens ihn nicht verdammt? Unnachahmlich schön hat der Dichter gezeichnet, wie der wahnsinnbethörte Traum noch einmal mit markerschütternder Wucht den Unglücklichen erfaßt, wie die gaukelnden Bilder sich immer lichter und lichter gestalten, bis er sich endlich dem vollen schuldentsühnten Leben wiedergegeben sieht.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu."

Und in der Rückerinnerung dieser Erlösung sagt Orest in einer späteren Scene:

„Von Dir berührt, Du Heilige,
War ich geheilt; in Deinen Armen faßte
Das Uebel mich mit allen seinen Klauen
Zum letzten Mal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen. Dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
Genieß ich nun durch Dich das weite Licht
Des Tages."

Mit der Charakterzeichnung Iphigeniens steht und fällt daher die ganze Dichtung. Wie unendlich gewagt war diese Aufgabe und wie wunderbar hat sie der Dichter gelöst!

Iphigenia ist das hohe, das reine, das heilige Weib; lebendurchglüht, allen menschlichen Eindrücken und Erregungen offen, aber maßvoll, mild, in reiner Natur sicher. Goethe erzählt in der italienischen Reisebeschreibung, wie er sich in Bologna die heilige Agathe eines alten italienischen Meisters in ihrer gesunden, sicheren und doch lebensvollen Jungfräulichkeit tief eingeprägt habe und wie er seine Iphigenia nichts sagen lassen wolle, was diese Heilige nicht auch sagen möchte. Von Anbeginn wird alle Aufmerksamkeit auf sie gerichtet. Alle Abweichungen von dem Euripideischen Vorbild sind einzig darauf berechnet, die hohe Göttergestalt nur um so strahlender und untadelhafter hervorzuheben. Es ist ein überraschend feiner Zug, daß Iphigenia bei Goethe im Gegensatz zu Euripides „nur mit stillem Widerwillen" als Priesterin der Göttin dient; für das starre und entsagende Priesterthum ist sie zu sehr Weib, sie sehnt sich nach Heimath und Vaterhaus. Und nicht minder feinsinnig ist, daß Iphigenia in der Goethe'schen Dichtung aus ihrer fürstlichen Abkunft ein Geheimniß gemacht hat. Nicht die äußere Vornehmheit, sondern die innere Hoheit ihrer Natur, der Adel reiner Weiblichkeit soll diese durchgreifende und hochgebietende Macht sein, welche im fremden Lande gleich einer Göttin verehrt wird, welche den rauhen Sinn des Königs mildert und dem Volke eine ewige Quelle immer neuen Glückes ist. Und

wie innerlich nothwendig und urgewaltig ist vor Allem die unerschütterliche Reinheit und Wahrhaftigkeit, mit welcher Iphigenia die Lösung herbeiführt! Bei Euripides ist die Heimkehr eitel auf List und Gewalt gebaut. Wie aber hätte die hehre Gestalt der Goethe'schen Dichtung mit solcher Schuld sich beladen dürfen? Goethe hat die List und Täuschung, wie sie die alte Sage bot, benutzt; aber nicht als Abschluß, sondern nur als vorübergehende Irrung. Pylades, der den verschlagenen Odysseus sich zum Heldenvorbild erkoren, will die Flucht unter dem Vorwand bereiten, daß das entheiligte Tempelbild in den Fluthen des Meeres gesühnt werde; einen Augenblick läßt nothgedrängt Iphigenia sich von dieser Lockung umstricken; bald aber gewinnt ihr eigenes unbeirrbares Selbst wieder die volle Herrschaft. Nur durch Wahrheit will sie siegen oder lieber untergehen. Mit gefahrvollem Geständniß wendet sie sich an den König. Thoas weicht nicht den äußeren Mitteln der Gewalt und des Truges; er weicht seiner eigenen inneren Rührung, dem unabweisbaren Drange seiner reinen Gesinnung. Das tiefempfundene Lebewohl, das der Edle den Scheidenden zuruft, ist nicht das Lebewohl unwilligen Verzichtens, sondern das wehmuthsvolle Lebewohl theilnehmender Liebe und Versöhnung. Denn die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit,

> es hört sie Jeder,
> Geboren unter jedem Himmel, dem
> Des Lebens Quelle durch den Busen rein
> Und ungehindert fließt.

Was Goethe in jener bedeutenden Lebensepoche, in welche die erste Erfindung und Ausführung fällt, bei dem Heraustreten aus dem jugendlichen Ungestüm zu männlichem Ernst und sittlicher Maßbeschränkung als höchstes Ideal erkannt hatte, ruhige harmonische Natur, sittliches Gleichgewicht, Selbstbeherrschung und Leidenschaftslosigkeit innerhalb der Leidenschaft, das erscheint hier erfüllt und verwirklicht in der hohen und milden Seelenschönheit Iphigeniens, die gleich einer Göttin fest und lauter durch die Wirren des Lebens hindurchschreitet und doch in

unnachahmlicher Naturwahrheit durchaus ein rein menschliches Weib ist.

Es ist daher ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Entstehung von Lessing's Nathan dem Weisen und die erste Entstehung von Goethe's Iphigenia fast in dasselbe Jahr fällt. Nathan, der lehrhafte Abschluß der religiösen Aufklärung; Iphigenia, die reife Frucht des neuen Zeitalters, die schöne und naturwüchsige Blüthe der reinen und harmonischen Humanitätsidee.

Seitdem ist es ein Grundzug Goethe'scher Anschauungsweise geblieben, als das unmittelbare Naturdasein der höchsten sittlichen Harmonie die unbefangene Sicherheit reiner und hoher Weiblichkeit zu feiern. Was der Mann im Kampf mit seinem maßloseren Naturell und mit den stürmenden Wogen gemeiner Wirklichkeit erst in schweren Bildungsmühen erringen muß und meist nur unzulänglich erreicht, das hat eine reine weibliche Natur gleichsam mühelos und angeboren. Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte. In diesem Sinn ist die Prinzessin im Tasso gezeichnet. Und in diesem Sinn ist es auch gemeint, wenn Wilhelm Meister die Gewißheit, daß ihn die bewegte Lebensschule seiner Lehrjahre endlich zum festgeschlossenen Charakter, zum reinen und werkthätigen Menschen gestählt und geklärt hat, vornehmlich dadurch gewinnt, daß Natalie, deren Zeichnung freilich für diesen Zweck nicht hinreichend ausgeführt ist, ihn als einen Gleichgesinnten und Ebenbürtigen anerkennt und ihm zum ewigen Bunde die Hand reicht. Es war das letzte Vermächtniß des lebenserfahrenen Greises, als er den zweiten Theil des Faust mit den Worten abschloß:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan."

Wer kann bestreiten, daß diese tiefe Innerlichkeit der Empfindung und Motivirung der Goethe'schen Iphigenie eigentlich undramatisch ist? Es ist vortrefflich, wenn Schiller in einem Briefe an Goethe vom December 1797 sagt, die Wirkung sei mehr nur eine allgemein dichterische als eine eigenartig tragische. Und nicht minder vortrefflich ist, wenn er in einem späteren Briefe vom 22. Januar 1802 in demselben Sinn hinzusetzt, am liebsten möchte er Seele nennen, was die Eigenthümlichkeit und den Vorzug des Stückes ausmache; das, was man sonst Handlung nenne, geschehe hier größtentheils hinter den Coulissen, vor das Auge gebracht werde nur das im Herzen vorgehende Sittliche, die innere Gesinnung. Wer aber zürnt trotzalledem nicht dem edlen Schatten Schiller's, wenn Schiller in seinem Bedürfniß nach lebendiger dramatischer Handlung und Gegenständlichkeit und im Drang rückhaltlosen Antikisirens, der grade damals in schneidendster Einseitigkeit seine Kunstansichten beherrschte, diese Verinnerlichung der Motive wieder gewaltsam veräußerlichen und dem Orest in der Weise der Alten die verfolgenden Furien beigeben will? Und wer zürnt vollends nicht dem Dichter der Iphigenia selbst, daß auch er eine Zeitlang so sehr den innersten Kern seiner herrlichen Dichtung verkannte, daß er dem harten Urtheil Schiller's völlig beipflichtet und in dem Brief vom 19. Januar 1802 vorwurfsvoll seine Dichtung „verteufelt human“ nennt, da es doch in Wahrheit einer der bewunderungswürdigsten Meistergriffe seiner gottbegnadeten Genialität ist, mit wie unbeirrbarer Sicherheit und Leichtigkeit er Das, was im griechischen Vorbild nur örtliche und zeitliche Geltung beanspruchen konnte, zu ewig und allgemein menschlicher Geltung umgebildet und vertieft hat?

Und nicht minder eigen und selbständig als der geistige Gehalt dieser Dichtung ist auch ihre künstlerische Form.

Goethe entlehnte der griechischen Tragik nur das im Wesen und in der Nothwendigkeit des hohen und idealen Stils Liegende. Aus derselben Tiefe der Einsicht, mit welcher er in seinen Motiven Alles aussonderte, was mit den Schranken griechischer

Glaubensvorstellungen zusammenhing, sonderte er auch alle Formeigenheiten aus, die nur aus der Zufälligkeit und Eigenthümlichkeit der Entstehungsgeschichte des griechischen Dramas und der griechischen Bühneneinrichtung zu erklären sind. Nichts von gewaltsamer Einführung des Chors, der bei unseren völlig veränderten Bühnengewohnheiten immer nur stört und zerstreut; die ruhige Beschaulichkeit und spruchreiche Weisheit desselben wird vielmehr überaus wirksam in die aus tiefster Gemüthsinnerlichkeit quellenden Selbstgespräche Iphigenia's selbst verlegt. Dafür aber um so klareres und bewußteres Festhalten und Durchführen des Grundgesetzes alles hohen und großen Stils, Abstehen von allem realistischen Beiwerk, reiner Ausdruck des in sich Nothwendigen und Wesenhaften. Das Höchste der Kunst, in der Charakterzeichnung durchaus lebendig und naturwahr und dabei doch durchaus stilvoll zu sein, hat Goethe vielleicht nie wieder in gleicher Meisterschaft erreicht. Aber Goethe geht in der Nachbildung der griechischen Vorbilder noch weiter. Höchste Einfachheit und Klarheit der Kunstmittel. Auch hier strengste Einheit nicht blos der Handlung, sondern auch der Zeit und des Ortes. Auch hier das scharfe festabgemessene Gegenüberstellen von Satz und Gegensatz des dramatischen Wechselgesprächs; die sogenannte Stichomythie, die besonders ergreifend wirkt, wenn sie, ganz nach dem Vorbild der Alten, bei rasch steigender Leidenschaft sich in einer Reihe rasch einfallender epigrammatischer Einzelverse abspinnt. Auch hier die scharfe festabgemessene Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit der Personengruppirung, die nirgends die Dreizahl überschreitet, weil größere Häufung die plastische Ruhe und Hoheit vernichtet. Und dies Alles im Wesentlichen schon im Entwurf von 1779. Es ist eine sehr bemerkenswerthe Thatsache, daß die letzte Gestaltung, welche erst den vollen Adel der Sprache und der Plastik des Rhythmus brachte, grade auch darauf das sorgsamste Augenmerk richtete, besonders diejenigen Scenen umzubilden, die in Zahl und Aufstellung der handelnden Personen dem Gesetz der statuarischen Gruppe noch widersprachen.

Als Goethe's Iphigenia erschienen war, nannte sie Wieland im Merkur (September 1787) „ein altgriechisches Stück". Schiller dagegen nennt sie in einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 „erstaunlich ungriechisch und modern"; und es ist bekannt, was für ein strenges Gericht von demselben Standpunkt aus Gottfried Hermann über Goethe's Dichtung gehalten hat. Beide Urtheile sind gleich richtig und gleich unrichtig. Die Wahrheit ist, daß Goethe's Iphigenia die Versöhnung und innige Durchdringung des Antiken und Modernen ist. Was die moderne Dichtung seit Jahrhunderten in den verschiedenartigsten Gestaltungen und Wandlungen erstrebt und niemals erreicht hatte, in Goethe's Iphigenia zuerst wurde es ruhmreiche kunstgeschichtliche Thatsache. Goethe's Iphigenia ist durchhaucht und beseelt von der hohen und lebenswarmen Idealität der besten italienischen Renaissance. Wie bei jenen Bauwerken, Statuen und Gemälden der großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, so gilt auch hier die einfache Reinheit und Großheit der alten Kunst als höchstes Muster und wird, weil die Gesinnung und Denkart mit der Gesinnung und Denkart des Alterthums im tiefsten Grund verwandt ist, mit glücklichster Genialität nachgebildet und erreicht; aber hier wie dort bleibt das Heimische und Eigenartige, das Recht und der lebendige Herzschlag der Gegenwart unverbrüchlich gewahrt.

Es war die Erkenntniß tief innerster Wahlverwandtschaft, wenn Goethe noch in seinem hohen Alter in dem Aufsatz „Antik und Modern" von Rafael sagt, er gräcisire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Tasso.

So mächtig unter den klassischen Eindrücken Italiens die dichterische Phantasie Goethe's von antiken Stoffen angezogen wurde, so daß er bald an den Plan einer Iphigenia in Delphi, bald an die dramatische Ausgestaltung der lieblichen Nausikaaidylle dachte, zuletzt siegte doch der Vorsatz, an der Ausführung der Tassotragödie

festzuhalten, deren Thema ihm aus früherer Herzenswirrniß bedeutsam herüberklang. Und wo hätte der hoheitsvolle und doch so tief innerlich seelenhafte Kunststil, welcher in Goethe's Iphigenia zu so vollendet schönem Ausdruck gekommen, einen glücklicheren Boden finden können als in einem Stoff aus jener herrlichen italienischen Glanzzeit, deren Bildung und Denkweise der Bildung und Denkweise des Alterthums so nahe verwandt und doch zugleich bereits von allen tiefsten Fragen des modernen Geisteslebens bewegt und durchglüht ist?

Wie für Iphigenia, so lag auch für Tasso bereits ein erster Entwurf in poetischer Prosa vor, der aus dem Jahr 1780 stammte. Am 14. October begann die Ausführung. Alle Morgenstunden gehörten ihr. Am 12. November war, wie wir aus den Briefen an Frau von Stein ersehen, der erste Act vollendet; erst im October des nächsten Jahres der zweite. Schon damals scheint Goethe an eine Ausführung in Jamben gedacht zu haben, für die Lessing's Nathan ihm Vorbild sein sollte. Aber seit dem Herbst 1782 blieb das Stück liegen; andere Pläne: Elpenor, die Geheimnisse, Operndichtungen nehmen Goethe in Anspruch, und die große Geschäftslast, welche er sich seit 1782 aufgeladen hatte, hinderte überhaupt eine Production in größerem Stil. So waren, als der Dichter sich entschloß, für die Gesammtausgabe seiner Werke den Tasso auszuarbeiten, drei Acte völlig neu zu dichten, und auch die beiden ersten fand Goethe nach siebenjähriger Pause unbrauchbar, so daß die neue Gestaltung des Tasso nicht wie die neue Gestaltung der Iphigenia nur eine läuternde und befreiende Uebertragung in die rhythmische Form war, sondern eine bis in den tiefsten Kern des geistigen Gehalts greifende, von Grund aus veränderte.

Noch im ersten Winter in Rom wendete sich Goethe zu der neuen Bearbeitung; sogleich nach der Vollendung der Iphigenie. Am 21. Februar 1787 schreibt er an die heimischen Freunde, das Vorhandene müsse zerstört werden; weder die Personen noch der Plan noch der Ton seien mit seiner jetzigen Ansicht übereinstimmend.

In Neapel und besonders auf der Seefahrt nach Sicilien wurde sodann der Plan auf's lebhafteste durchdacht. Bald aber kam im Trubel der bunten Reiseerlebnisse und der eingehendsten Kunststudien wieder ein langer Stillstand. Erst gegen den Schluß des zweiten römischen Aufenthalts erfolgte die Wiederaufnahme; und zwar, wie es scheint, mit abermals verändertem Plan. „Tasso", heißt es in einem Briefe vom 2. Februar 1788, „muß umgearbeitet werden; was da steht, ist zu nichts zu brauchen, ich kann weder so endigen noch Alles wegwerfen; solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben!" Ein Brief vom 1. März meldet, jetzt sei der Plan in Ordnung. Aber dies war eine Täuschung; denn erst am 28. März berichtet er dem Herzog, daß er jetzt das Leben Tasso's von Abbate Serassi lese, ein Werk, das auf die Komposition des Dramas noch sehr wesentlich einwirkte, Tasso's Persönlichkeit herabdrückte und Antonio emporhob. Auf der Heimreise war das stille Sinnen und Arbeiten an seinem Gedicht der süßeste Trost für seinen schweren Trennungsschmerz. Ebenso ist fast kein Brief aus der ersten Zeit nach seiner Rückkehr nach Weimar, der nicht seiner Arbeit am Tasso gedächte. Langsam rückte das Stück; eine der am spätesten hinzukommenden Scenen war die letzte des ersten Aktes, wo Antonio zu den vier anderen Personen hinzutritt. Und wahrscheinlich ist auch die unübertreffliche Exposition, welche die Eingangsscene der beiden Leonoren giebt, erst nachträglich hinzugedichtet worden. Den Abschluß des Dramas brachten erst die letzten Julitage 1789. Goethe's Briefe sind voll der bittersten Klagen, wie unerwartet viel Aufwand an Kraft und Zeit ihm diese Dichtung gekostet. Die verschiedenen Phasen der Arbeit hat Kuno Fischer in seiner Tassoschrift feinsinnig erörtert.

Tasso und Iphigenie werden meist ganz unmittelbar neben einander genannt. Hier wie dort dieselbe überwältigende Fülle ächtester und gehaltvollster Poesie, dieselbe stilvolle Hoheit und Idealität der künstlerischen Formengebung und dazu eine noch tiefer dringende Ergründung des geheimsten Seelenlebens. Aber an die unvergleichliche Trefflichkeit der Iphigenia reicht Tasso doch nicht

hinan. Tasso leidet an störender Zwiespältigkeit der Motive. Es fehlt die zwingende Einheit und Folgerichtigkeit, ein Mangel, der sich durch die auseinanderliegenden Entstehungszeiten beider Hälften des Stücks genugsam erklärt.

Der erste Akt ist ein Idyllion von unaussprechlicher Großheit und Anmuth. Die heitere schönheitsverklärte Welt reinsten und idealsten Menschendaseins; darüber der Duft und Zauber der landschaftlichen Natur Italiens. Im Mittelpunkt Tasso; geliebt von den edelsten Frauen, verehrt von dem weisesten Fürsten, im ersten Glück seines unverwelklichen Dichterruhms, voll ernsten und weiten Strebens, und darum durch das Glück der frühen Anerkennung, die ihm zutheil wird, nur zu um so höheren Zielen entflammt und begeistert. Bereits aber wird die kommende Tragik leise angedeutet. Nur im Reich der süßen Träume lebend, ist Tasso reizbar und verzärtelt gegen die Härte der Wirklichkeit; und doch kann ihm diese um so weniger erspart werden, je mehr sein herrliches Talent und sein glänzendes Schicksal dazu angethan ist, die Kleinlichkeit und den Neid der Anderen wachzurufen. Antonio kommt. Ein vielerprobter Staatsmann, hat er soeben einen wichtigen Staatshandel zur Zufriedenheit des Fürsten erledigt und wird mit hohen Ehren empfangen; nichtsdestoweniger fühlt er sich verletzt und erbittert, da er den Dichter mit dem Lorbeer bekränzt sieht. Treffend schildert Tasso in einer späteren Scene das erste Auftreten Antonio's.

„O glaube mir, ein selbstisches Gemüth
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen!
Ein solcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das hast Du selbst, das hast Du, wenn Du willst,
Wenn Du beharrst, wenn Dich das Glück begünstigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit steifem Sinn

Die Gunst der Musen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zusammenreiht, sich selbst ein Dichter scheint?
Weit eher gönnt er mir des Fürsten Gunst,
Die er doch gern auf sich beschränken möchte,
Als das Talent, das jene Himmlischen
Dem armen, dem verwaisten Jüngling gaben."

Der zweite Akt führt den Gegensatz weiter. Die Folge der Scenen ist mit bewunderungswürdiger Kunst angeordnet. Zuerst die Scenen zwischen der Prinzessin und Tasso. Es ist das holdeste Blatt in Tasso's Lorbeerkranz, daß selbst die edelste der Frauen zart gesteht, wie, durch sein Lied gewonnen, ihr reines Herz ihm stille Neigung schenkt. Dann der Zusammenstoß zwischen Tasso und Antonio. Arglos und vertrauend naht sich der schwärmerische hochherzige Jüngling dem Aelteren und Erfahreneren; dieser weist ihn schnöde zurück. Von unablässiger Stachelrede gereizt zieht Tasso in gerechtem Zorn seinen Degen; besonnen wahrt Antonio das Gesetz, welches im fürstlichen Palast die blanke Waffe verbietet. Zuletzt das schlichtende Dazwischentreten des Fürsten, dem, wie man mit Recht gesagt hat, die Stellung des antiken Chors zuertheilt ist. Er muß Tasso strafen, denn die offene Gesetzverletzung spricht gegen ihn; aber er verhehlt nicht, daß seinem Gefühl nach Antonio die größere Schuld trägt. Wären diese zwei ersten Akte ein unfortgesetztes Fragment geblieben, sicher hätten wir den Eindruck, als sei es hier auf die Verherrlichung der unverbrüchlichen Rechte des Genius abgesehen, gegenüber den Forderungen des bloßen Nützlichkeitsstandpunkts. Etwa so wie Karl August in seinem herrlichen Ermuthigungsbrief an Ludwig von Knebel es aussprach: „Sind wir denn so hungrig, daß Du für unser Brot, so furchtsam und unstät, daß Du an unserer Sicherheit arbeiten mußt? Sind wir nicht mehrerer Freuden als der des Tisches und der Ruhe fähig, können wir keinen Genuß finden, wenn Du .... Deine volle Zeit zur Schmückung des Geistes anwendend, uns die wir nicht Zeit zum Sammeln haben, den Strauß von den Blumen des Lebens gebunden vorhältst?"

Sorgsam hat der Dichter die treuste Lokalfärbung angestrebt. Der Kenner Tasso's, namentlich der Kenner seiner kleineren Gedichte, findet in Goethe's Dichtung überall die individuellsten Lebensbezüge, oft sogar wörtliche Entlehnung. Dennoch ist Ferrara unverkennbar das dichterische Spiegelbild Weimars. In Alfons, dem weisen und kunstliebenden Fürsten, war erfüllt, was Karl August seiner großen Natur nach werden konnte und zum guten Theil schon war. In Tasso, dem hochsinnigen, ernststrebenden und in diesem Streben trotz seines frühen Ruhms tiefbescheidenen Dichterjüngling schildert Goethe sich selbst, wie er sich schildern durfte und wie er in glücklichen Stunden sich träumte. Und wer verkennt im Bild der Prinzessin und in der Liebe des Jünglings zu der älteren, ihm an Klarheit der Bildung überlegenen Frau, zu welcher er als zu seinem erziehenden sittlichen Genius hinaufschaut, die Züge der Frau von Stein und, um mit den Worten der Dichtung selbst zu sprechen, „das Geheimniß einer edlen Liebe, dem holden Lied bescheiden anvertraut“? Goethe selbst hat in Briefen an Frau von Stein den Ausdruck, daß er, am Tasso schreibend, an sie schreibe und schreibend sie anbete. Schöner ist nie eine Frau besungen worden als Frau von Stein in den herrlichen Versen des Tasso:

„Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
So war auch ich von aller Phantasie,
Von jeder Sucht, von jedem falschen Triebe
Mit Einem Blick in Deinem Blick geheilt.
Wenn unerfahren die Begierde sich
Nach tausend Gegenständen sonst verlor,
Trat ich beschämt zuerst in mich zurück,
Und lernte nun das Wünschenswerthe kennen.
So sucht man in dem weiten Sand des Meers
Vergebens eine Perle, die verborgen
In stillen Schalen eingeschlossen ruht.“

Antonio also, was ist er anderes als das Conterfei des intriguirenden Hofadels, der es nicht verwinden konnte, daß der Herzog dem genialen Dichter seine Gunst und Liebe zuwendete und ihn zu den höchsten Stellen erhob, ohne nach Geburt und Dienstalter

zu fragen? Namentlich das Bild des Ministers von Fritsch ist klar erkennbar.

Bedenkt man, wie scharf Goethe in seinen italienischen Reisebriefen betont, daß in der Umbildung die Katastrophe eine andere werden müsse, so kann man sich kaum der Vermuthung entziehen, daß im ersten Entwurf das Recht und die Ueberlegenheit Tasso's zu unbestrittenem Sieg kam. War doch auch das Leben Tasso's von Wilhelm Heinse, welches 1774 in der Iris erschien und welches offenbar auf Goethe's Conception den bestimmendsten Einfluß hatte, wesentlich eine Apotheose des leidenden unterdrückten Genius! Wer mag wagen, in diesem Sinn das Fehlende zu ergänzen? Aber klar ist, daß auch für diese Fassung der Stoff die Handhabe bieten konnte. Das düstere Leid der Gefangenschaft als innere Läuterung; zuletzt die Hinweisung auf die Krönung auf dem Capitol. Ist es absichtslos, daß bereits sogleich die ersten Eingangsscenen die Aussicht auf diese dereinstige Krönung auf dem Capitol eröffnen?

Wir wissen, wie Goethe grade in den Jahren 1780 und 1781 die tiefste Verstimmung gegen das Hofleben hegte, ja wie er oft an Flucht dachte, die Götter bittend, ihm seinen Muth und Gradsinn zu erhalten bis an's Ende.

Die Tragödie, wie sie jetzt vorliegt, nimmt eine andere, ganz entgegengesetzte Wendung.

Plötzlich setzt mit dem Beginn des dritten Aktes ein neues Thema ein. Leonore spricht es aus, indem sie über den Streit Tasso's und Antonio's sagt:

„Es ist nicht hier
Ein Mißverständniß zwischen Gleichgestimmten;
Das stellen Worte, ja im Nothfall stellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für Einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durchs Leben hin."

Ist in jedem wohlgegliederten Drama der dritte Akt der eigentliche Höhepunkt, auf welchem die Schuldverstrickung des Helden zu offenem Ausbruch kommt und dadurch die Gegenwirkung der durch diese schuldvolle That Verletzten hervorruft, so ist der dritte Akt der Goethe'schen Tassotragödie dagegen nur eine neue Exposition, welche den Charakteren eine andere Unterlage giebt als sie bisher hatten. Mehr und mehr erscheinen die Züge, welche Tasso als eitlen, phantastischen, mit sich selbst zerfallenen Träumer bezeichnen. Sie sind besonders aus der schon erwähnten Biographie Serassi's geschöpft. Mit liebendem Scherz erzählt Leonore, wie er sich gern geputzt sieht, „Alles soll ihm fein und gut und schön und edel stehn", und wie er dennoch kein Geschick hat, das Alles sich anzuschaffen und, wenn er es besitzt, sich zu erhalten. „Immer fehlt es ihm an Geld, an Sorgsamkeit; er kehret nie von einer Reise wieder, daß ihm nicht ein Drittheil seiner Sachen fehle. Man hat für ihn das ganze Jahr zu sorgen." Entscheidendere Züge sind von dem Weimarer Genossen Knebel entlehnt, der im Wechsel übermäßigen Selbstvertrauens und leidenschaftlichen Mißmuths zu keiner klaren und sicheren Haltung gelangen konnte, dessen eigenthümlichen Gemüthszustand Goethe in Tagebüchern und Briefen öfters erwähnt. Es ist der schroffste Gegensatz gegen die Klarheit und Ruhe, die Goethe sich selbst in Weimar erarbeitet hatte, und das Bewußtsein dieses schwer errungenen Gutes macht ihn nun herb gegen die Fehler, die er überwunden hatte. Antonio schildert den Tasso, wie dieser stolze Träumer ganz nur in sich selbst lebe und Alles ringsumher ihm schwinde. Dann aber „auf einmal, wie ein unbemerkter Funke die Mine zündet, sei es Freude, Leid, Zorn oder Grille, heftig bricht er aus; dann will er Alles fassen, Alles halten, dann soll geschehn, was er sich denken mag; in einem Augenblicke soll entstehn, was jahrelang bereitet werden sollte, in einem Augenblick gehoben sein, was Mühe kaum in Jahren lösen könnte. Die letzten Enden aller Dinge will sein Geist zusammenfassen; . . . er fällt zuletzt um nichts gebessert in sich selbst zurück". Antonio aber, früher als schroff, als hämisch, als hochmüthig und neidisch

geschildert, wird aus der Enge seines bisherigen Wesens herausgehoben. Reuig bekennt er, daß in der ersten Begegnung, von seinem bösen Genius übermannt, er sich ohne Maß verlor; bekehrt ist er jetzt ohne Leidenschaft und unparteiisch. „Das Alter muß doch Einen Vorzug haben, daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht, es doch sich auf der Stelle fassen kann." Antonio ist jetzt dem träumerischen Idealisten gegenüber der Realist, der ruhige besonnene Weltverstand.

Auf diese durchaus veränderte Charaktergestaltung einzig und allein ist der fernere Verlauf der Handlung, ist die Katastrophe gebaut. Hamletartig spinnt sich Tasso tiefer und tiefer in die Qual seines kranken Gemüths ein. Und es wird dafür gesorgt, daß auch durch die Reden der Anderen sein weichliches und ungemäßigtes Leben, sein trüber Argwohn, seine Launenhaftigkeit und Empfindlichkeit, sein Mangel an jeglicher Selbstbeherrschung lebendig vor Augen geführt wird. Die Raserei seiner überschäumenden haltlosen Leidenschaftlichkeit gipfelt in jenem verhängnißvollen Augenblick, da er die Prinzessin, sich selbst vergessend, in seine Arme drückt. Hinweg! Durch seine ungezügelte Phantastik hat er sich sein Glück und seine Liebe verloren. Es bleibt ihm nichts als die Kraft seiner Muse. „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide."

Der tief bedeutsame Schluß ist die Verherrlichung der von Antonio vertretenen sittlichen Besonnenheit und Selbstbeschränkung. Gebeugt und erschüttert ergreift Tasso die Hand Antonio's:

„Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse Dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

Von den drei letzten Akten ausschließlich gilt, was gewöhnlich als die Grundidee der ganzen Dichtung angegeben wird, daß es die Tragik des einseitig in sich selbst schwelgenden Phantasielebens

ist. Eine geläuterte Fortbildung und Ergänzung der Werthertragödie oder vielmehr deren dichterische Widerlegung; nicht die Verkündigung und die Verherrlichung eigenlauniger Ueberschwenglichkeit, sondern die wenn auch schmerzlich entsagende Anerkennung und Bestätigung der undurchbrechbaren Weltverhältnisse.

Es lag im innersten Wesen der Goethe'schen Entwicklung, daß in Italien grade diese Idee für die künstlerische Ausgestaltung des Tassomythus mehr und mehr in den Vordergrund trat. Jetzt, da auch die letzten Nebel der Sturm- und Drangperiode geschwunden waren, war es dem Dichter Genuß und Bedürfniß, heiteren und klaren Sinnes auf den überwundenen Grundirrthum zurückzuschauen und die schrankenlose Ungebundenheit des genialen Ichs in ihrer tragischen Selbstvernichtung dichterisch darzustellen. Fühlte sich doch auch ein anderer Jünger der Sturm- und Drangperiode, Maximilian Klinger, der in sich die gleiche Bildungskrise durchlebte, in seinem Platonisirenden Gespräch „Dichter und Weltmann" zur Darstellung des gleichen Themas gedrungen.

Jene wunderbare sittliche Harmonie, die in der hohen Gestalt Iphigeniens ihren idealen Ausdruck gefunden, sollte auch im Tasso als das mit allen Kräften zu erstrebende Menschheitsideal erscheinen, wenn auch noch ringend und sich erst aus krankhafter Einseitigkeit herausarbeitend. Indem aber Goethe diese Idee auf einen bereits vorliegenden Entwurf setzte, der in einem durchaus anderen, ja wahrscheinlich sogar entgegengesetzten Sinn gehalten war, und eingestandener Maßen von diesem ersten Entwurf zwar Vieles, aber doch nicht Alles wegwarf, sind — ein Fall, der auch in den Lehrjahren Wilhelm Meister's wiederkehrt — tiefgreifende Verzahnungen stehen geblieben, die die innere Einheit beeinträchtigen und die Klarheit der beabsichtigten Grundidee trüben, um nicht zu sagen, verzerren. Jeder Darsteller des Antonio weiß zu erzählen, wie er trotz aller erdenklichsten Mühe niemals dazu kommt, die klaffende Zwiespältigkeit dieses Charakters glaubhaft zu überwinden. Was Goethe darstellen wollte, war der Sieg der göttlichen Sophrosyne über die Phan-

taktik; erinneren wir uns aber am Schluß des Antonio der ersten Akte, so erscheint uns mehr der Sieg des Hofmanns über den Genius, der Sieg der höfischen Etikette über die Menschenrechte.

Diese Zwiespältigkeit der Motive war vermuthlich auch der Hauptgrund, daß die Ausführung dieser Dichtung dem Dichter so unverhältnißmäßig viel Schwierigkeit machte.

Doch was wir auch gegen die Composition auf dem Herzen haben, Tasso ist und bleibt eine der bewunderungswürdigsten Leistungen Goethe's. Vornehmlich mit der tiefen Poesie der zwei ersten Akte möchte sich nur Weniges vergleichen lassen.

Sprache und Rhythmus ist noch durchgebildeter und musikalischer als selbst in der Iphigenia. Und vielleicht dem Dichter unbewußt, einzig aus seinem regen und reinen Stilgefühl entspringend, macht sich auch hier noch mehr als in der Iphigenia eine Eigenthümlichkeit der dramatischen Charaktergestaltung geltend, die ein Grundzug der antiken Tragik und eine der wesentlichsten Bedingungen ihrer stilvollen Hoheit ist. Es ist eine der berühmtesten Stellen im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel, wenn Schiller am 4. April 1797 an Goethe schreibt, daß innerhalb der anschaulichsten individuellen Frische und Naturwahrheit die Charaktere der griechischen Tragödie doch zugleich mehr oder weniger idealische Masken seien; Odysseus im Ajax und Philoktet sei offenbar das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, Kreon im Oedipus und in der Antigone sei die kalte Königswürde. Tasso, die beiden Leonoren, Alfonso, Antonio, sie sind insgesammt mit feinster und anschaulichster Individualisirung gezeichnet und doch sind sie, ganz im besten Sinn der antiken Tragödie, immer zugleich Typen eines Allgemeinen, in sich nothwendige und berechtigte Gattungscharaktere; ja es gehört zu ihrem eigensten Wesen, daß sie sich, ebenfalls ganz im Sinn der antiken Tragödie, gern in sinnvoll allgemeinen spruchreichen Redewendungen bewegen, welche das Einzelne und Besondere immer sogleich auf die Höhe des Reinmenschlichen und Ewiggiltigen heben. Dies ist es, was allen diesen Charakteren, obgleich sie innerhalb der modern-

sten Lebensverhältnisse stehen und von den modernsten Empfindungen und Leidenschaften bedingt und durchwühlt sind, etwas so groß Plastisches giebt. Dieses Geheimniß höchster Kunst hat Goethe in dieser Weise nie wieder erreicht. Er hat später diese Art typenhafter Gestaltung übertrieben und damit verflacht. Was im Tasso ideale stilisirte Natur ist, ist in der Natürlichen Tochter naturlose schematische Begriffsallgemeinheit.

Erst am 16. Februar 1807 wagte Goethe, hauptsächlich auf Andringen seines besten theatralischen Schülers Pius Alexander Wolff, die Tassotragödie auf die Bühne zu bringen. Wolff spielte den Tasso, Becker den Antonio. Goethe war, wie er am 25. Februar an Knebel schreibt, über seine Erwartung befriedigt. Seitdem ist Tasso auf allen größeren deutschen Bühnen heimisch geworden. Die Wirkung ist eine vorwiegend lyrische; aber die Macht dieser Lyrik ist so gewaltig, daß, falls die fast verlorene Kunst, Verse zu sprechen, nur einigermaßen zu ihrem Recht kommt, die Aufführung des Tasso ebenso wie die Aufführung der Iphigenia immer ein weihevoller Festtag ist.

Die römischen Elegieen und die venetianischen Epigramme.

Am 10. Juni 1788, an einem schönen Mondscheinabend, war Goethe von seiner italienischen Reise in Weimar wieder eingetroffen. So schwer ihm der Abschied von Rom fiel, nie ist er schwankend gewesen, wo seine Heimath sei. Die Briefe an Karl August und an Voigt geben lebendiges Zeugniß, mit welcher Liebe und Sorgfalt er sich auch von Rom aus an den liebgewonnenen amtlichen Dingen betheiligte. Es war seine aufrichtigste und tiefste Gesinnung, wenn er am 27. Mai 1787 an den Herzog schrieb: „Ich lege mein ganzes Schicksal zutraulich in Ihre Hände; ich habe so ein großes und schönes Stück Welt gesehen, und das Resultat ist, daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag.“

Die Stellung Goethe's nach seiner Rückkehr war die freiste und glücklichste. „Ich werde Ihnen mehr werden als ich oft bisher war", hatte er in jenem Brief an den Herzog gesagt, „wenn Sie mich nur Das thun lassen, was Niemand als ich thun kann, und das Uebrige Anderen auftragen." Und der Herzog war bereitwillig und in der ehrendsten Form auf diesen Wunsch eingegangen. Goethe war von allem Kleinwesen der Geschäfte entbunden. Er war fortan nur des Herzogs vertrauter Freund und Berather.

Voll innigen Glücksgefühls schreibt Goethe am 21. Juli 1788 an Jacobi: „Ich sitze in meinem Garten hinter der Rosenwand unter den Eschenzweigen und komme nach und nach zu mir selbst. Ich war in Italien sehr glücklich; es hat sich so Mancherlei in mir entwickelt, das nur zu lange stockte; Freude und Hoffnung ist wieder ganz in mir lebendig geworden. Mein hiesiger Aufenthalt wird mir sehr nützlich sein, denn da ich ganz mir selbst wiedergegeben bin, so kann mein Gemüth, das die größten Gegenstände der Kunst und Natur fast zwei Jahre auf sich wirken ließ, nun wieder von innen heraus wirken, sich weiter kennen lernen und ausbilden."

Und dieses Glücksgefühl wurde wesentlich erhöht und gesteigert durch das kurz darauf sich entspinnende Verhältniß zu Christiane Vulpius, das für sein ganzes Leben von den wichtigsten Folgen wurde.

Mögen die Splitterrichter mäkeln und schmähen! Freilich war es zunächst nur seine sinnenfrische Leichtlebigkeit gewesen, die ihn zu dem naiv heiteren, kleinen und zierlichen, braungelockten Mädchen geführt hatte, wie Egmont zu Clärchen; aber gewiß ist, daß er ihr bald die zärtlichste Neigung zuwendete, ja sie von Grund der Seele liebte. Besonders seine Briefe an Herder aus diesen Jahren bekunden in den mannichfachsten Ausdrücken die stille Innigkeit, mit welcher er sich an die Vielgescholtene geknüpft fühlte. Die Briefe an die Geliebte selber, die vom Jahr 1792 an erhalten sind und jetzt in der Weimarischen Ausgabe Jahr für

Jahr an's Licht treten, bezeugen die Unwandelbarkeit der Zuneigung. Und diese erprobte sich auch dann noch, als sich gar manche häusliche und gesellschaftliche Uebelstände und Mißverhältnisse herausgestellt hatten und nachdem die Anmuth und Jugendblüthe der Geliebten längst verblüht, ja entschieden unschönen Formen und Lebensgewohnheiten gewichen war. Das einst so holde Mädchen blieb ihm, wie Riemer in seinen Mittheilungen treffend sich ausdrückt, die traute Lebensgefährtin, die in anspruchsloser Munterkeit ihm seine durch Unbilden des Lebens wie der Menschen getrübte Laune zu erheitern und durch Abnahme widerlicher Sorgen die völlige Hingebung an Wissenschaft und Kunst zu erleichtern wußte. Noch im Jahr 1813 dichtete Goethe die liebliche Parabel: „Ich ging im Walde, so für mich hin, und nichts zu suchen, das war mein Sinn. Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn, wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön. Ich wollt' es brechen, da sagt es fein: Soll ich zum Welken gebrochen sein? Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus, und pflanzt es wieder am stillen Ort, nun zweigt es immer und blüht so fort." Vom 6. Juni 1816, vom Todestag der Geliebten, sind die tiefrührenden Zeilen datirt:

„Du versuchst, o Sonne, vergebens
Durch die düsteren Wolken zu scheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Ist, ihren Verlust zu beweinen."

Wir werden in den ersten überströmenden Jubel dieses süßen Glücksgefühls auf's lebendigste eingeführt durch das reizend lebensvolle Gedicht „Morgenklagen", das Goethe am 31. October 1788 an Jacobi schickte. Und demselben überströmenden Glücksgefühl entsprangen auch die römischen Elegieen.

Sie entstanden, wie wir aus den Briefen Goethe's an Herder und an seinen fürstlichen Freund Karl August wissen, in der Zeit vom Herbst 1788 bis zum Frühjahr 1790.

Flache Engherzigkeit, welche überall nur den Maßstab des Katechismus kennt, hat in Sachen der Kunst nicht mitzusprechen.

Wer weiß, was Poesie ist, zählt Goethe's römische Elegieen zum Schönheitsvollsten, was jemals in dieser Art geschaffen worden.

Ein unvergleichliches Idyllion heiter unbefangener Sinnenfreude. Mit vollem Recht spricht Schiller in einem seiner ersten Briefe an Goethe von der Zartheit der Empfindung, welche sich grade in diesem Gedicht offenbare. Es war ein überaus glücklicher Griff feinsten Kunstgefühls, daß der Dichter die Scenerie nach Rom verlegte. Auf dem festen Boden unmittelbarster Gegenwart und Wirklichkeit leben wir doch in einer Welt, in welcher die modernen Sittengesetze ihre Geltung verlieren. Es umgiebt uns noch lebendig und unzerstörbar ein Stück antik naiven Naturlebens, der südliche Himmel ruft zu unbesorgter Hingabe an die Lust des Augenblicks; als tief bedeutsamer Hintergrund die laut redenden Denkmale der Größe und Herrlichkeit des Alterthums. Der erregten Phantasie werden die alten heiteren Götter und das sinnenfrohe Dasein der alten Menschen wieder lebendig. Die ganze Stimmung, in der wir leben und weben, ist eine ausschließlich künstlerische. Der Dichter weiß, daß er und sein heiteres Mädchen, in deren Bild sich römische Erinnerungen mit den Zügen der gegenwärtigen Geliebten mischen, in ihrer süßen Geschäftigkeit nur die gelehrigen Schüler der Griechen sind. Inmitten all der fröhlichen Lust bleibt doch immer die Würde und Freiheit eines unverdorbenen Gemüths; die Glückseligkeit des Genusses ist durchhaucht und durchgeistigt von dem Bewußtsein künstlerischen Kultus der Schönheit. Und mit der antikisirenden Stimmung steht die antikisirende Form im innigsten Einklang. Goethe selbst sagt einmal in seinen Gesprächen mit Eckermann, im Ton und in der Versart von Byron's Don Juan müßten sich seine römischen Elegieen ganz verrucht ausnehmen. Das elegische Versmaß der Alten giebt die Idealität des hohen Stils. Und zwar um so reiner und voller, je meisterhafter es gehandhabt ist. Nicht nur, daß der Sinn fast jedes einzelnen Distichons ein in sich fest abgeschlossener ist, so daß der logische Rhythmus durch den strophischen unterstützt und verstärkt wird. Es ist zugleich eine der überraschendsten Erscheinungen, daß die

Symmetrie des Strophenbaus, welche die einzelnen und einander entsprechenden Gedankenreihen meist auch in bestimmter und fein gegeneinander abgewogener Verszahl sich gegenüberstellt, wie sie die neuere Alterthumsforschung nach Maßgabe der alten Tragiker auch in den alten Elegikern nachgewiesen hat, auch in diesen römischen Elegieen Goethe's wiederkehrt; ungesucht und unbewußt, nur aus dem angeborenen Gefühl für künstlerische Harmonie hervorgegangen.

Properz, welchen Knebel soeben übersetzte, mag die erste Anregung der römischen Elegieen gegeben haben. Doch finden sich auch Anklänge an Tibull und Ovid.

Viele Motive und Situationen, oft sogar ganze Versreihen sind den römischen Elegikern entlehnt; Heller hat dies in den Neuen Jahrbüchern für Philologie 1863 im Einzelnen nachgewiesen. Aber es ist die Entlehnung eines ächten selbstschöpferischen Künstlers. Mit Recht sagt Wilhelm Schlegel in seiner trefflichen Beurtheilung dieser Elegieen, daß, wenn die Schatten jener unsterblichen römischen Dichter der Liebe in ihr Leben zurückkehrten, sie zwar über den Fremdling, der sich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen gesellt, erstaunen, aber ihm gern einen Kranz von der Myrthe zugestehen würden, die für ihn noch ebenso frisch grüne wie ehedem für sie. Es ist die Stellung, welche Rafael zu den alten Wandbildern hatte. Unwillkürlich denkt man an Rafael's Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche, an Rafael's Bilder im Badezimmer des Cardinal Bibbiena.

Bald aber trat in diese heitere Lebensstimmung, welche in den römischen Elegieen so unvergänglichen Ausdruck gewann, ein schneidend schmerzlicher Mißton.

Goethe war nach Italien gegangen, hauptsächlich um sich von dem unnatürlichen und auf die Dauer undurchführbaren Verhältniß zu Frau von Stein zu befreien. Befreit und genesen kam er zurück und trug der alten Freundin offen und vertrauensvoll das herzlichste Wohlwollen entgegen. Frau von Stein aber konnte sich in diese neue Lage nicht finden. Ihre Bitterkeit wurde gereizte

Eifersucht und gehässige Feindschaft, als Goethe seine Liebe einem Mädchen zuwendete, für das sie von ihrem Standpunkt aus nur das Gefühl tiefster Verachtung haben konnte. Man kann die Briefe, welche Goethe im Sommer 1789 an Frau von Stein schrieb, nicht lesen ohne innigste Theilnahme für die beiden langverbundenen Persönlichkeiten, welche ein unabänderliches Geschick jetzt auseinanderzutreiben scheint. Die Erwiderungen der Stein sind von ihr selbst vernichtet worden; was wir aber in den Briefen an ihren Sohn und an Charlotte Schiller lesen, muß das Urtheil gegen sie ungünstig stimmen. Heftigkeit und Groll traten, und zwar auch in kleinlicher Art, zu Tage. Noch im Jahr 1794, nachdem Goethe auf's Neue ihr Zeichen seiner unveränderten Anhänglichkeit gegeben hatte, schrieb sie das erbärmliche Machwerk „Dido“ (1867 veröffentlicht), in welchem sie unter dem Bild eines Hofdichters Ogon das Bild und Wesen Goethe's häßlich verzerrte und dabei sogar sich nicht scheute, Stellen aus seinen vertrautesten Briefen zu benützen. Es war eine Zeit schwerer Prüfung für Goethe; noch nach Jahrzehnten konnte Goethe auf diese Zeit nicht ohne das bitterste Mißbehagen zurückblicken.

Goethe erlebte das Schwerste, was ein Mensch erleben kann; er mußte sich sagen, daß all' die tiefe Liebe, an die er die besten Jahre seines Lebens gesetzt hatte, ein Irrthum gewesen.

Dazu kam, daß die neue Auflage seiner Schriften nicht die erwartete Aufnahme fand. Er glaubte zu bemerken, daß Deutschland nichts mehr von ihm wisse noch wissen wolle. Und schon dröhnte der Donner der französischen Revolution sehr bedenklich herüber. Mußte der Dichter auch den meisten ihrer Forderungen innerlich Recht geben; dem gewaltsamen Ungestüm, der den Fortschritt ruhiger Entwicklung auf lange Zeit zurückzudrängen drohte, konnte er nicht folgen.

In dieser Verstimmung suchte er Trost und Zerstreuung in einer Reise nach Venedig. Es geschah unter dem Vorwand, die Herzogin-Mutter, welche eben aus Italien zurückkam, auf ihrer Rückreise zu begleiten. Er ging über Tirol und Verona; am 31. März 1790

traf er in Venedig ein. Er blieb bis Ende Mai. Es war eine arbeitsreiche Zeit. Am 4. Mai schreibt er an Frau Herder, er habe in diesem Monat so viel gesehen, gelesen, gedacht und gedichtet, wie sonst kaum in einem Jahr, wenn die Nähe der Freunde und des guten Liebchens ihn behaglich und vergnügt mache. Hauptsächlich beschäftigten ihn Studien über die venetianischen Maler und wichtige naturwissenschaftliche Forschungen und Entdeckungen.

Schon auf der Reise hatte er ein Büchlein Epigramme begonnen, die bald zu beträchlicher Zahl wuchsen. Die meisten derselben wurden später in Schiller's Musenalmanach von 1796 veröffentlicht. Man sieht deutlich, wie jetzt auch Martial in Goethe's Studienkreis getreten war. Zum Theil sind es Klänge der lieblichsten und zartesten Art.

Tief ergreifend ist das schöne Epigramm auf Frau von Stein:

„Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als Alles,
Aber ich hab sie nicht mehr; schweig und ertrag den Verlust."

Mit liebender Sehnsucht gedenkt er des geliebten Mädchens zu Hause, die ihm immer im Sinn liegt, obgleich „sein Körper auf Reisen ist".

„Glänzen sah ich das Meer und blinken die liebliche Welle,
Frisch mit günstigem Wind zogen die Segel dahin.
Keine Sehnsucht fühlte mein Herz, es wendet mein Auge
Nach dem Schnee des Gebirgs rückwärts den schmachtenden Blick.
Welche Schätze liegen mir südwärts, doch einer im Norden
Zieht, ein großer Magnet, unwiderstehlich zurück."

Ebenso das tief empfundene Epigramm:

„Oftmals hab' ich geirrt, und habe mich wiedergefunden,
Aber glücklicher nie; nun ist dies Mädchen mein Glück!
Ist auch das ein Irrthum, so schont mich, ihr klügeren Götter,
Und benehmt mir ihn erst drüben am kalten Gestad."

Und wo ist jemals inniger das Glück der ersten Vaterfreude gesungen worden als in jenen anmuthigen Schlußgedichten, welche verkünden, daß die Hand der Venus die Geliebte berührte. „Alles schwillt nun; es paßt nirgends das neueste Ge-

wand. Sei nur ruhig! es deutet die fallende Blüthe dem Gärtner, daß die liebliche Frucht schwellend im Herbste gedeiht" — „Widerfahre dir, was dir auch will, du wachsender Liebling, — Liebe bildete dich, werde dir Liebe zutheil"!

Allbekannt ist das herrliche Epigramm auf den fürstlichen Freund:

> Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der Meine;
> Kurz und schmal ist sein Land, mäßig nur was er vermag.
> Aber so wende nach innen, so wende nach außen die Kräfte
> Jeder; da wär's ein Fest, Deutscher mit Deutschen zu sein . . . . .
> Niemals frug ein Kaiser nach mir, es hat sich kein König
> Um mich bekümmert, und er war mir August und Mäcen.

Und dieselbe glückliche Zufriedenheit liegt in den Versen:

> „Oft erklärtet Ihr Euch als Freunde des Dichters, ihr Götter;
> Gebt ihm auch, was er bedarf; mäßig ist es, doch viel.
> Festlich freundliche Wohnung, dann leidlich zu essen, zu trinken
> Gut; der Deutsche versteht sich auf den Nectar wie Ihr.
> Dann geziemende Kleidung, und Freunde, vertraulich zu schwätzen,
> Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen begehrt.
> Diese fünf natürlichen Dinge verlang ich vor Allem.
> Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
> Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geschichten vernehme,
> Gebt mir ein reines Gefühl, was sie in Künsten gethan.
> Wollt Ihr mir Ansehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächtigen geben
> Oder was sonst noch bequem unter den Menschen erscheint;
> Gut, — schon dank ich Euch Götter! Ihr habt den glücklichsten Menschen
> Ehestens fertig; denn Ihr gabt mir das Meiste ja schon!"

Trotzalledem ist der Eindruck der venetianischen Epigramme ein sehr getheilter. Die kleinen Distichen, welche das Leben und Treiben des venetianischen Volkslebens schildern, sind mit Ausnahme des lieblichen Epigramms von der Lacertennatur der italienischen Mädchen, unbegreiflich schwach, fast werthlos. Und in der schroffen Herbigkeit der satirischen Ausfälle gegen das Christenthum, gegen die französische Revolution, gegen die deutsche Sprache, gegen Newton und gegen die Newtonianer, ja gegen das ganze Menschengeschlecht, welchem der Vorwurf der erbärmlichsten Schuftigkeit

zufällt, liegt ein tief krankhafter Zug, der in Goethe's sonst so milder und lebensfroher Natur nur aus den trüben Erfahrungen der letzten Vergangenheit zu erklären ist.

Wer den Tasso geschrieben hatte, wußte, daß der Gefahr grüblerischen Insichversinkens am wirksamsten vorgebeugt werde durch die Erfüllung mit einem großen Gegenstand.

Auch während seiner ersten italienischen Reise war inmitten seiner umfassenden Kunststudien und seiner großen dichterischen Schöpfungen unwandelbar in Goethe der Sinn für naturwissenschaftliche Dinge rege geblieben. Eine Reihe der wichtigsten Aufgaben, deren Lösung er auf der Spur war oder auf der Spur zu sein glaubte, harrte der endlichen Erledigung. Eben hatte er in Venedig eine anatomische Entdeckung der epochemachendsten Art gemacht. Sehr natürlich also, daß jetzt naturwissenschaftliche Forschungen in ihm auf lange Zeit in den Vordergrund traten.

Kurz nach seiner Rückkehr aus Venedig, am 9. Juli 1790, schreibt Goethe an Knebel: „Mein Gemüth treibt mich mehr als jemals zur Naturwissenschaft, und mich wundert nur, daß in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über meinem Scheitel schweben bleibt."

3. Die ersten naturwissenschaftlichen Schriften.

Jener dunkle Unendlichkeitsdrang, welcher in Goethe's Jugend die Idee und Stimmung der Faustdichtung hervorgerufen hatte, ward im Mannesalter genialste Vielseitigkeit. „Willst Du in's Unendliche schreiten, geh im Endlichen nach allen Seiten."

Wir wissen, wie in der denkwürdigen Wendung, welche um das Jahr 1780 in Goethe's Entwicklung eintrat, die schon auf der Universität warm gepflegten naturwissenschaftlichen Neigungen ihm den lebhaftesten Antheil abgewannen und sofort die herrlichsten Früchte trugen. Bald war Goethe's in allen Dingen schöpferischer Geist zu den folgereichsten Anschauungen und Entdeckungen gelangt, die zuerst zwar nur kühle, ja unfreundliche Begegnung fanden, sich

nichtsdestoweniger aber als unbedingt bahnbrechend erwiesen haben. Bereits aus dem Jahr 1784 stammt die Abhandlung „Den Menschen wie den Thieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben“; eine Entdeckung, die darum von so großer Bedeutung und Tragweite war, weil durch sie die Grundbedingung aller vergleichenden Anatomie, die unabänderlich gleiche Gesetzmäßigkeit der organischen Bildung, die Folgerichtigkeit des osteologischen Typus in allen Gestalten, zu klarster Einsicht und Anerkennung kam. Und ebenso war die Lehre vom Wesen der Pflanzenbildung, welche einige Jahre nachher unter dem Namen der Metamorphose der Pflanzen auf die wissenschaftliche Umgestaltung der Botanik den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß übte, bereits im Frühjahr 1786 in ihren Grundzügen abgeschlossen. Goethe selbst spricht die leitende einheitliche Idee, welche diesen verschiedenartigen Studien zu Grunde lag, treffend aus, wenn er am 10. Juli 1786 an Frau von Stein schreibt: „Es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit welcher die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannichfaltige Leben hervorbringt. Hätte ich Zeit in dem kurzen Lebensraum, so getraute ich mich, es auf alle Reiche der Natur — auf ihr ganzes Reich — auszudehnen.“

Von Goethe's Umgebung, die seiner Uebermacht willenlos folgte, konnte Schiller in einem Briefe an Körner vom 12. August 1787 ärgerlich sagen, daß sie „ein bis zur Affectation getriebenes Attachement an die Natur“ zur Schau trage; man suche lieber Kräuter und treibe Mineralogie, als daß man sich in philosophische Demonstrationen verfange. Aber in Bezug auf Goethe selbst setzt Schiller in einem späteren Briefe vom 1. November 1790 ergänzend hinzu, sein Geist wirke und forsche nach allen Richtungen und strebe sich ein Ganzes zu erbauen; und dies eben sei es, was ihn zum großen Mann mache.

Wir sahen schon, daß die italienische Reise trotz der mächtigen Kunstanregungen, welche sie brachte, so wenig eine Unterbrechung der naturwissenschaftlichen Neigungen und Beschäftigungen Goethe's war, daß sie vielmehr auch nach dieser Seite hin sehr bedeutend in seinen

Bildungsgang eingriff. Die alten Ideen wurden liebevoll ausgestaltet, neue Ideen strömten hinzu, die sein Denken und Sinnen auf Gebiete wiesen, die bisher ganz außer seinem Kreise gelegen hatten. In Oberitalien, in Rom, in Palermo, suchte er in der üppigen Pflanzenwelt dem Geheimniß der Pflanzenerzeugung näher zu kommen. Was er im Norden nur vermuthen konnte, fand er hier offenbar. In der Verschiedenheit erkannte er die ursprüngliche Gleichheit, im Wandelbaren das unwandelbar Typische; eine Forderung, die, wie Goethe sich in der von ihm selbst gegebenen Geschichte seines botanischen Studiums höchst bezeichnend ausdrückt, ihm damals freilich noch unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Sodann führten ihn seine künstlerischen Bemühungen, besonders seit dem Sommer 1787, mit leidenschaftlichstem Eifer zum Studium der menschlichen Gestalt; und es war sehr natürlich, daß dieses Studium, das durch Zeichnen und Modelliren sich aller einzelnen Theile zu bemächtigen rang, bei ihm nicht ein ausschließlich künstlerisches blieb, sondern sich sogleich mit seinen früheren physiognomischen und anatomischen Beschäftigungen und Ideen auf's lebendigste verknüpfte. Wenn Goethe in einem Briefe vom 23. August 1787 bei dieser Gelegenheit rühmt, daß die Sorgfalt, mit der er in der comparirenden Anatomie zu Werke gegangen, ihn nunmehr in den Stand setze, in der Natur und in den Antiken Manches im Ganzen zu sehen, was den Künstlern im Einzelnen aufzusuchen schwer werde, und das sie, wenn sie es endlich erlangen, nur für sich besitzen und Anderen nicht mittheilen können, so kann kein Zweifel sein, daß auch hier die Erkenntniß des ewig Gesetzmäßigen, des wesenhaft Typischen gemeint ist, der Blick in die Werkstatt der schaffenden Natur, das Aufmerken auf das allgemeine einfache Princip, auf welche die mannichfaltigen besonderen Erscheinungen der unendlichen Schöpfungsfülle zurückzuführen sind. Und hier in Italien war es auch, wo sich zum ersten Mal die Forschungen und Grübeleien über Ursprung und Wirkung der Farbe ununterdrückbar in seine Seele drängten. Je staunender der kunstsinnige Reisende bemerkte, daß die Künstler in der Behandlung des

Colorits mehr nur nach schwankenden Ueberlieferungen und Empfindungen, mehr nach gewissen technischen Kunstgriffen als nach klar erkannten und darum fest bindenden Grundsätzen verfuhren, und je vergeblicher er sich auch in der vorhandenen Kunstliteratur nach genügender Aushilfe umsah, um so lebhafter und spornender bildete sich in ihm die Ueberzeugung, daß man den Farben als physischen Erscheinungen erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle. Welche unermeßliche Welt der bedeutendsten Aufgaben; zumal für einen Geist, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, jedes entschiedene Aperçu wie eine inoculirte Krankheit betrachtete, die man nicht mehr loswerde, bis sie durchgekämpft sei.

Schon war die Abfassung der Abhandlung über die Metamorphose der Pflanze begonnen, schon hatte Goethe mit den Ueberlieferungen der Newton'schen Farbenlehre vollständig gebrochen, als er im Frühjahr 1790 die venetianische Reise antrat. Diese venetianische Reise, bei welcher man meist nur an die venetianischen Epigramme zu denken pflegt, brachte auch eine sehr wichtige naturwissenschaftliche Ausbeute. Am 4. Mai berichtet Goethe in einem Brief an Herder's Gattin, daß er durch einen sonderbaren Zufall auf dem Judenkirchhof des Lido ein Stück Thierschädel gefunden, der ihn in der Erklärung der Thierbildung um einen großen Schritt weiter gefördert. Ein glücklich geborstener Schafschädel erhob ihm die Ansicht, der er nach Maßgabe seiner Ansichten über das Wesen der Pflanzenbildung bereits seit längerer Zeit auf der Spur war, daß die sämmtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entstanden seien, zu wissenschaftlicher Gewißheit. Eine Entdeckung, die bekanntlich auch Oken, völlig unabhängig von dem Vorgang Goethe's, im August 1806 auf einer Harzreise beim Ilsenstein an einem gebleichten Hirschschädel machte. Virchow in seiner trefflichen Schrift „Ueber Goethe als Naturforscher" sagt S. 103: „Die Wirbeltheorie des Schädels geht im Wesentlichen darauf hinaus, daß die knöcherne Kapsel, welche das Gehirn umschließt, nach demselben Grundtypus zusammengesetzt und aufgebaut ist wie die

knöcherne Röhre, welche das Rückenmark umlagert, so daß jene Kapsel, der Schädel, eine höhere Entfaltung dieser Röhre, des Rückgrates oder der Wirbelsäule darstellt, gleichwie das Gehirn selbst als eine höhere und vollkommenere Entfaltung des Rückenmarkes zu betrachten ist.“

Im Juli 1790 war die botanische Schrift vollendet. So wenig konnte man sich den Dichter als Botaniker denken, daß es nur mit Mühe gelang, einen Verleger zu finden. Sie erschien bei C. W. Ettinger in Gotha unter dem Titel: „Versuch, die Metamorphose der Pflanze zu erklären.“ Den Kern der Schrift faßt der einundachtzigste Abschnitt, wie folgt zusammen: „Und so wären wir der Natur auf ihren Schritten so bedachtsam als möglich gefolgt; wir hätten die äußere Gestalt der Pflanze in allen ihren Umwandlungen, wie ihre Entwicklung aus dem Samenkorn bis zur neuen Bildung desselben begleitet und . . . . auf Aeußerung der Kräfte, durch welche die Pflanze ein und dasselbe Organ (das Blatt) nach und nach umbildet, unsere Aufmerksamkeit gerichtet. . . . . Wir haben nur die Umwandlung der Blätter, welche die Knoten begleiten, bemerkt, und alle Gestalten aus ihnen hergeleitet.“ Unmittelbar an diesen Versuch sollte sich, wie aus dem Briefwechsel mit Knebel hervorgeht, ein in gleichem Sinn gehaltener Versuch über die Gestalt der Thiere anschließen; es galt, die allgemeinen Gesetze, nach welchen lebendige Wesen sich organisiren, zu erforschen und darzustellen. Im Januar 1791 wurde dieser Versuch begonnen. Doch wurde er bald zurückgelegt, wahrscheinlich weil der Verfasser fühlte, daß die Akten noch nicht genügend spruchreif seien. In den Jahren 1791 und 1792 erschienen das erste und zweite Stück der „Beiträge zur Optik“, die Anfänge der Farbenlehre. Im Januar 1795 entstand, auf das Drängen Alexander's von Humboldt, der „Erste Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie“, an welchen sich 1796 die „Vorträge über die drei ersten Kapitel dieses Entwurfs“ anschlossen. Die Theorie von der Metamorphose der Pflanzen wurde zur Theorie von der Metamorphose der Thiere fortgebildet.

Wichtiger indeß als diese Schriften sind zwei gleichzeitig entstandene, unvollendete, aber umfassende Entwürfe, die erst neuerdings im zweiten und dritten Bande der „Naturwissenschaftlichen Schriften“ in der Weimarer Ausgabe von Steiner und Bardeleben veröffentlicht worden sind. Sie führen die Titel: „Versuch über die Gestalt der Thiere“ und „Einleitung zu einer allgemeinen Vergleichungslehre“. Sie ergeben, daß Goethe seit dem Jahr 1790 der Gedanke einer morphologischen Wissenschaft und eines Systems dieser Wissenschaft, das er auszubilden hofft, deutlich vorschwebte; auch die weitschichtig angelegten „Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen“, die nur wenige Jahre später entstanden sind, und die mit größter Sorgfalt lange fortgesetzten Studien zur Anatomie der Insekten, deren Zeugnisse vorliegen, zeigen dasselbe Bestreben. Goethe geht darauf aus, die Entstehung der Formen sowohl aus inneren als äußeren Bedingungen zu erklären. „Die Metamorphose der Pflanzen“, lesen wir im ersten Bande, Seite 286, „zeigt uns die Gesetze, wonach die Pflanzen gebildet werden. Sie macht uns auf ein doppeltes Gesetz aufmerksam: 1. Auf das Gesetz der inneren Natur, wodurch die Pflanzen constituirt werden, 2. auf das Gesetz der äußeren Umstände, wodurch die Pflanzen modificirt werden.“ Und im zweiten Bande Seite 221 wird von der Bildung der Thiere ausgesagt: „Die entschiedene Gestalt ist gleichsam der innere Kern, welcher durch die Determination des äußeren Elementes sich verschieden bildet. Eben dadurch erhält ein Thier seine Zweckmäßigkeit nach außen, weil es von außen so gut als von innen gebildet worden . . . Gibt es nicht einen schöneren Blick in den geheimnißreichen Bau der Bildung, welche, wie nun immer mehr allgemein anerkannt wird, nach einem einzigen Muster gebaut ist, wenn wir, nachdem wir das einzige Muster immer genauer erforscht und erkannt haben, nunmehr fragen und untersuchen: was wirkt ein allgemeines Element unter seinen verschiedenen Bestimmungen auf eben diese Gestalt? Was wirkt die determinirte und determinirende Gestalt diesen Elementen entgegen? Was entsteht durch diese Wirkung für eine Gestalt der festen, der weicheren, der innersten und äußersten Theile?“

Alle wesentlichen naturwissenschaftlichen Ideen Goethe's sind bereits in diesen ersten Schriften ausgesprochen. Was die Arbeiten der späteren Jahre hinzufügten, war nur weitere Ausgestaltung.

Es muß der Geschichte der betreffenden Fachwissenschaften überlassen bleiben, die Stellung und Bedeutung, welche Goethe für sie gewonnen hat, näher zu schildern. Eine umfängliche Literatur ist vorhanden; nicht blos in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich.

Beginnt die eigentliche Wissenschaft erst dort, wo es gelingt, in der unzusammenhängenden Masse Gesetzmäßigkeit, in den bunten und zerstückelten Einzelthatsachen ein bindendes Allgemeinsames nachzuweisen, so gebührt Goethe der unvergleichliche Ruhm, die leitenden Ideen, zu denen der Entwicklungsgang der organischen Naturwissenschaften hindrängte und durch welche ihre gegenwärtige Gestalt bestimmt wird, zuerst vorausgeschaut und zum Theil selbst wissenschaftlich durchgeführt zu haben. Erst von Goethe ist die Wissenschaft der Morphologie begründet worden.

Ein so hervorragender Vertreter der Naturforschung wie Helmholtz hat dies in nochmaliger Darlegung ausdrücklich anerkannt. Goethe, der anfangs auf hartnäckigen Unglauben der Gelehrten stieß, hatte in seinem Alter die Genugthuung, von zahlreichen Männern der Wissenschaft, wie d'Alton, Carus, Geoffroy de St. Hilaire, seine Ideen aufgenommen zu sehen. Irrig aber ist es, wenn man seit dem Aufkommen der Darwinischen Lehre in Goethe einen Vorläufer des britischen Forschers hat finden wollen. Goethe's Interesse blieb immer ein, in gewisser Art ästhetisches Forminteresse. Die Frage, ob wirklich das historische Factum der Entwicklung einer Species aus der anderen stattgefunden habe, lag außer dem Kreise seines Denkens. Bardeleben äußert sich hierüber im dreizehnten Bande des Goethe-Jahrbuchs (S. 179): „Goethe spricht nirgends von einer Abstammung, einer wirklichen Blutsverwandtschaft der Thiere unter einander oder zwischen den Thieren und den Menschen. Aber .... er scheint stark an eine innere Verwandtschaft der Formen, von der Urpflanze bis zum Menschen gedacht zu haben."

Es kann nur auf's Tiefste bedauert werden, daß Goethe nicht dazu gekommen ist, die geplante „Morphologie“ als einheitliches Werk auszuführen. Kümmerlich müssen wir seine Gedanken aus einzelnen Aufsätzen und nachgelassenen Papieren zusammenlesen, während er dagegen eine unsägliche, und doch großentheils unfruchtbare Mühe auf die Ausarbeitung der „Farbenlehre“ verwandt hat, die freilich besonders im „historischen Theil“ ein literarisch äußerst werthvolles Werk geworden ist, aber für die Entwicklung der Wissenschaft keine Bedeutung gewonnen hat. Es wurde schon oben gesagt, daß ursprünglich auch zu der Farbenlehre ein künstlerisches Interesse den Dichter hintrieb. Als er nun mit der herrschenden Newton'schen Lehre sich bekannt machte, fand er sich durch sie auf seinem Wege nicht gefördert: die „zerstückelnde“ Betrachtung, welche das Licht in die einzelnen Farben zerlegt, stieß ihn ab, und so entspann sich die unselige Polemik gegen Newton, welche im Grunde völlig gegenstandslos war, weil Goethe ein ganz anderes Ziel verfolgte als sein großer Vorgänger.

In den Beiträgen zur Optik von 1791 und 1792 sucht Goethe nur die vermeintlichen Irrgänge der geltenden Lehre Newton's nachzuweisen. Er wollte erst für seinen Neubau Aufmerksamkeit erregen und Fühlung gewinnen, er wollte die Theorie nicht eher vortragen, als bis sie Jeder selbst aus den Versuchen nehmen könne und müsse. Doch hatte sich die Anschauungsweise Goethe's, wie sie zwanzig Jahre später von ihm in der „Farbenlehre“ vorgetragen wurde, schon damals völlig festgestellt.

Es ist ein dämonisches Wort, wenn Goethe in der Geschichte der Farbenlehre einmal die schmerzliche Bemerkung ausspricht, daß die falschen Tendenzen den Menschen öfter mit größerer Leidenschaft entzünden als die wahrhaften, und daß er Demjenigen weit eifriger nachstrebt, was ihm mißlingen muß, als was ihm gelingen könnte. Man weiß, mit welcher verbitterten Zähigkeit Goethe sein ganzes Leben hindurch grade an diesem verfänglichsten Theil seiner Thätigkeit festgehalten hat. Die Wissenschaft hat über Goethe's Farbenlehre den Stab gebrochen. Allein so unzulänglich Goethe in der

eigentlichen Hauptfrage von den Ursachen der prismatischen Farben bleibt, weil er aus vorgefaßter Abneigung Newton's Forschungsgang nicht folgen will, seine Darstellung der physiologischen und künstlerischen Seite der Farbenwirkung ist ein Höchstes genialster Gedankentiefe und feinster Empfindung. Goethe ist immer der unerreichbare Meister, wo er der Natur ihre Geheimnisse nicht mit Hebeln und mit Schrauben abzuzwingen braucht, sondern in der unmittelbaren Wahrheit des sinnlichen Eindrucks festen Fuß hat. Daher kommt es, daß Goethe auch nach dieser Seite hin auf die Physiologie die fruchtbarste Einwirkung übte; Johannes Müller, der große Physiologe, bezeugt dankbar, daß, so wenig er sich zu den physikalischen Grundlagen der Goethe'schen Farbenlehre bekennen mochte, er doch grade von ihr die bedeutendste Anregung zu seinen epochemachenden Untersuchungen über das Sehen empfing. Und daher kommt es auch, daß im Gegensatz zu den Physikern die Maler, insoweit sie überhaupt von solchen Dingen Kenntniß nehmen, die wärmsten Parteigänger der Goethe'schen Farbenlehre sind.

Angesichts so großartiger Leistungen sollte man sich endlich einmal bescheiden, einen Genius wie Goethe willkürlich meistern zu wollen und seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen als eitel Zeitverlust und unnütze Kraftzersplitterung zu beklagen. Ist es doch die tiefste Eigenthümlichkeit Goethe's und der eigenste Grund seiner Größe, daß seine Thätigkeit niemals durch äußere Rücksicht, sondern immer und überall nur durch sein innerlichstes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfniß bedingt und bestimmt wurde. „Der lebhafte Mensch“, sagt Goethe einmal stolz und treffend, „fühlt sich um sein selbst willen und nicht für's Publicum da.“

Und Goethe war so aus dem Großen und Ganzen geschnitten, daß alle verschiedenen Zweige seines vielverzweigten Geisteslebens einander auf's engste berührten und in innigster Einheit und Wechselwirkung standen. Wie Goethe seine schöpferische Bedeutung in der Naturwissenschaft hauptsächlich nur dadurch erlangte, daß er die Natur als Künstler betrachtete, d. h. daß sein Denken nach einem bekannten, von Goethe selbst freudig begrüßten Ausdruck ein

anschauend gegenständliches, oder, wie man auch treffend gesagt hat, ein Denken voll plastischer Imagination war, das die in der tausendfältigen Mischung und in dem bunten Gewühl der Einzelgestalten verborgene Harmonie zu entdecken, das geheimnißvoll gesetzmäßige Walten der schaffenden Idee sinnig nachzuempfinden und nachzuerfinden vermochte, so wirkte diese lebendige Anschauung und Erkenntniß von der strengsten Gesetzlichkeit innerhalb der individuellsten und scheinbar ungebundensten Naturgestaltung nun auch wieder auf die Einfachheit und Großheit seines künstlerischen Stils, ja auf die Hoheit und Maßbeschränkung seiner sittlichen Bildung und Gesinnung belebend und fruchtbringend.

> „Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
> Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
> Vorzug und Mangel, erfreue Dich hoch. Die heilige Muse
> Bringt harmonisch ihn Dir, mit sanftem Zwange belehrend.
> Keinen höheren Begriff erringt der sittliche Denker,
> Keinen der thätige Mann, der dichtende Künstler; der Herrscher,
> Der verdient es zu sein, erfreut nur durch ihn sich der Krone.
> Freue Dich, höchstes Geschöpf der Natur, Du fühlest Dich fähig,
> Ihr den höchsten Gedanken, zu dem sie schaffend sich aufschwang,
> Nachzudenken. Hier stehe nun still und wende die Blicke
> Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muse,
> Daß Du schauest, nicht schwärmst, die liebliche volle Gewißheit."

4. Das Fragment des „Faust" und Wilhelm Meister's Lehrjahre.

Die Erregung, welche die ersten Eindrücke der französischen Revolution in Goethe hervorriefen, war weder eine so andauernde noch eine so tiefe wie man gewöhnlich annimmt und wie sich Goethe in trügerischer Rückerinnerung später gern selbst überredete.

Wohl lebte Goethe jetzt eine Zeitlang mehr in naturwissenschaftlichen als in dichterischen Bestrebungen. Allein wir wissen, aus welchen tief innerlichen Bedürfnissen und Bildungsanliegen ihm diese erwachsen waren. Wohl ließ sich Goethe jetzt in Stunden

überwallender Verstimmung zu einzelnen Dichtungen hinreißen, von welchen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünschen möchte, er hätte sie lieber nicht geschrieben. „Der Großkophtha“, der den Titel eines Lustspiels führt, zeigt deutlich, wie Goethe aus den peinlichen Eindrücken, welche die Vorgänge in Frankreich hervorriefen, sich nicht zur freien Höhe des Humors zu erheben vermochte; „der Bürgergeneral“, in welchem er den ernstlichen Versuch dazu macht, beweist eine gradezu kleinliche Auffassung der revolutionären Erscheinungen; „die Aufgeregten“, die der Dichter zu einem Bekenntniß eigner unparteiisch-politischer Anschauungen gestalten wollte, sind unvollendet geblieben und gerade die entscheidende, gleichsam programmatische Scene ist bloßer Entwurf. Der nach dem Vorbild von Gulliver's Reise begonnene Roman „Die Reise der Söhne Megaprazon's“, in welchem der Dichter eine freiere und weitere Umschau zu gewinnen sucht, verfällt in trübe Allegorik und Phantastik. Allein unmittelbar neben diesen Grämlichkeiten steht der köstliche Humor des Reineke Fuchs, dessen packender Kraft sich Niemand entziehen kann, obgleich Goethe in seinem Alter wunderlicherweise behauptete, er habe in diesem ungeheuchelten Hof- und Regentenspiegel die ganze Welt für nichtswürdig erklären wollen.

Fast alle Besten der Zeitgenossen, auch Solche, die anfangs dem großen Ereigniß als einer neuen Morgenröthe zugejauchzt hatten, bebten erschreckt zurück, als alle die wüste Leidenschaftlichkeit und Pöbelherrschaft, die mit solcher gewaltsamen Umwälzung unausbleiblich verknüpft ist, entsetzlich zu Tage trat. Selbst Schiller, dessen Jugenddichtung doch so durchaus revolutionär ist, daß er von den französischen Revolutionären sogar zum französischen Ehrenbürger ernannt wurde, stellte sich unter die zornigsten Gegner der Revolution. Aufgewachsen in den Anschauungen und Gewöhnungen der stillen Reform des sogenannten aufgeklärten Despotismus war dieses Geschlecht noch ohne die von uns Nachgeborenen schwer erkaufte Erkenntniß, daß es um die politische Freiheit eine mißliche Sache sei, wenn sie nur von der Zufälligkeit und Willkür eines souveränen Einzelwillens abhänge und nicht durch die verfassungs-

mäßig lebendige Betheiligung des Volks ihre Grundlage und Bürgschaft in sich selbst habe. Wie also erst Goethe? Er, der seiner innersten Natur nach ein Fanatiker der Ruhe war, oder, wie er sich selbst auszudrücken pflegte, ein Kind des Friedens, das für und für mit der ganzen Welt in Frieden leben, ein Hüter reinlichen und geordneten Daseins, der lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen wollte. Aber in Goethe's Stellung zur französischen Revolution ist wohl zu beachten, daß sein Widerstand nicht der Widerstand eines verrotteten Legitimisten ist. An den aristokratischen Sündern war ihm ebenso wenig gelegen als an den demokratischen. Er haßte die Wege der Revolution; aber insofern es sich in der Revolution um Abschaffung der alten Feudalreste, um Hebung und Befreiung der niederen und mittleren Volksklassen handelte, theilte er ihre Ziele. Er fühlte sich durch die wilden Gewaltthätigkeiten und Ueberstürzungen gequält und belästigt; aber es ist irrig, wenn man ihm vorwirft, daß er darüber den geschichtlichen Blick verloren. Nie ist Größeres über die französische Revolution gesagt worden als jenes epigrammatische Wort, das Goethe nach dem verunglückten Champagnefeldzug seinen Gefährten zurief: „Von hier und von heut geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und Ihr könnt sagen, Ihr seid dabei gewesen."

Goethe erzählt in der anmuthigen Schilderung der Campagne von 1792, daß inzwischen seine Studien an der Farbenlehre ruhig ihren Gang gingen, ohne sich durch die Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen. Ja, die Thätigkeit Goethe's stockte nicht nur nicht während der Revolutionszeit, sondern wurde sogar eine gesteigerte. Je verworrener und trubelvoller ihn die Außenwelt umwogte, um so tiefer und inniger verschloß er sich in den stillen Bereich seines inneren Bildungslebens.

Der „Faust" wurde gefördert, und „Wilhelm Meister's Lehrjahre" wieder aufgenommen, um endlich 1796 vollendet zu werden.

Der Faust gehörte eine Zeitlang zu den Werken, welche Goethe glaubte bei dem großen Abschluß seiner Werke für die neue Ausgabe fertigstellen zu können. Noch in Rom entstanden

zwei Scenen: die Hexenküche, welche das dramatische Bindeglied zwischen den beiden Hälften des ersten Theils bildet, und „Wald und Höhle“, wo der unersättliche Genußtrieb Faust's zu seinem sittlichen Bewußtsein in so erschütternden Gegensatz gestellt wird. In Weimar nahm Goethe eine Zeitlang das Werk wieder ernstlich vor; das zwischen die Paktschließung und die Schülerscenen eingeschobene Gespräch Faust's mit Mephistopheles, das den Flug des Idealisten mit schneidendem Spott demüthigt, ist wohl damals entstanden; auch ein abgerissenes Schema, das zuerst die Bezeichnungen „Erster“ und „Zweiter Theil“ enthält, scheint aus dieser Zeit zu stammen; bald aber erkannte der Dichter doch die Unmöglichkeit, das gewaltige Werk schon zu vollenden. Am 5. Juli 1789 schreibt er an den Herzog, er wolle Faust als Fragment geben. Aber auch dafür war noch viel zu thun. Die Schülerscene wurde von den platten Bestandtheilen gereinigt, und dafür die gehaltvollsten Zusätze eingeschoben; „Auerbach's Keller“ wurde aus der Prosaform in die rhythmische gehoben. Für die Schlußscenen scheint Goethe damals die Umformung nicht gelungen zu sein, und so ließ er sie gänzlich fort, als er 1790 das Fragment in die Welt hinausgehen ließ. Die Wirkung desselben war ebenso gering wie die der Iphigenia und des Tasso. Goethe mußte erkennen, daß er vereinsamt dastehe. Nur Schiller fand in dem Werke „den Torso des Herkules“.

Als die tolle Schreckensherrschaft in Frankreich am zügellosesten wüthete, schrieb Goethe an den Lehrjahren Wilhelm Meister's und Schiller an den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Und beide Dichter begegneten sich, von einander unabhängig, in der gemeinsamen Anschauung, vorerst müsse der gute und schöne Mensch erstehen, bevor der gute und schöne Staat erstehen könne.

Keiner Dichtung Goethe's gehört eine eingehendere Betrachtung als Wilhelm Meister's Lehrjahren. Sie ist Goethe's eigenthümlichste, fast möchte man sagen, persönlichste Dichtung. Volle zwanzig Jahre hat sich Goethe mit dieser Dichtung getragen und seine geheimste Bildungsgeschichte in sie niedergelegt. Der Dichter selbst nennt den

Helden sein dichterisches Ebenbild. Erst im Wilhelm Meister findet das große Thema, das durch die ganze deutsche Sturm- und Drangperiode hindurchgeht und das im Werther und Faust und Tasso in den verschiedenartigsten Wendungen und mit den verschiedenartigsten Lösungen immer und immer auf's neue erklingt, der Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit, seinen letzten versöhnenden Abschluß.

Hier vor Allem ist es daher von Wichtigkeit, einen Blick auf die Entstehung und den Fortgang dieser Dichtung zu werfen.

Die erste Idee zu Wilhelm Meister's Lehrjahren reicht bis in die erste Weimarer Zeit zurück. Wenn Goethe in den Annalen von den Jahren 1776—80 berichtet, Wilhelm Meister werde man in dieser Epoche auch schon gewahr, obwohl nur erst in den ersten Ansätzen oder, wie Goethe sich ausdrückt, kotyledonenartig, so ist dies mit seinen Tagebüchern und mit den gleichzeitigen Briefen Goethe's an Merck und an Frau von Stein durchaus übereinstimmend. Das erste Buch wurde im Sommer 1777 begonnen und im Sommer 1778 beendet. Dann aber trat eine überraschend lange Pause ein. In das Jahr 1782 fällt die Ausführung des zweiten und dritten Buchs; in das Jahr 1783 und 1784 die Ausführung des vierten und fünften. Am 11. November 1785 war das sechste Buch abgeschlossen. Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, daß diese Eintheilung der Bücher nicht die jetzt vorliegende ist. Die spätere Umarbeitung, welche Vieles ausmerzte und, um Goethe's eigenes Wort zu gebrauchen, Alles schärfer und fühlbarer aneinanderrückte, verkürzte den anfangs auf zwölf Bücher angelegten Roman auf acht. Jene sechs Bücher sind in der jetzigen Gestalt die ersten vier Bücher, der erste Theil.

Offenbar war in dieser ursprünglichen Fassung dem Theater ein noch viel breiterer Raum eingeräumt als jetzt. Am 5. August 1778 schreibt Goethe an Merck, dieser möge ihm weder mittelbar noch unmittelbar in das theatralische Gehege kommen, da er selbst in einem Roman, von dessen erstem Buch Merck bereits den Anfang gesehen, das ganze Theaterwesen vorzutragen gewillt sei. Und als

Schiller in einem Briefe vom 15. Juni 1792 das Bedenken aussprach, daß es zuweilen aussehe, als sei der Roman eigens für den Schauspieler geschrieben, da er doch nur von dem Schauspieler schreibe, antwortete Goethe, diese Ungehörigkeiten seien leider nicht ganz beseitigte Reste der früheren Behandlung. Trotzdem war es niemals blos auf einen sogenannten Kunstroman abgesehen; die Briefe an Frau von Stein bezeugen, wie auch die Schilderung der vornehmen Gesellschaftszustände in ihren Vorzügen und Schwächen sogleich von Anbeginn als ein sehr wesentlicher Bestandtheil gedacht war.

Die große und weite Grundidee des Romans liegt bereits in der Tagebuchbemerkung vom Februar 1778: „Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung."

Und diese Grundidee kam zum festen Abschluß in jenem Plan, welchen Goethe, laut eines Briefes an Frau von Stein, am 8. December 1785 für die letzten Bücher entwarf. Es ist dieselbe reine und hohe Menschheitsidee, deren dichterische Verherrlichung dem Dichter 1785 auch in dem Lehrgedicht der Geheimnisse beschäftigte.

Auch in Italien hatte Goethe den Roman nicht aus den Augen verloren. Nicht nur, daß er denselben mehrfach in seinem italienischen Reisebuch erwähnt; am 10. Februar 1787 schreibt er an den Herzog ausdrücklich, Wilhelm Meister sei am Schluß seiner Lehrlingsschaft etwa im Alter von vierzig Jahren zu denken; also müsse der Roman auch beendigt sein, bevor er selbst dieses Alter überschritten habe. Nichtsdestoweniger hatten sich nach Goethe's Rückkehr andere Stimmungen und Arbeiten störend vorgedrängt. Und ist es auch nach Goethe's eigenem Bericht in den Annalen unzweifelhaft, daß er kurz nach der Vollendung des Tasso auf's neue Ernst machte, diese frühe Conception weiterzubilden, zurechtzustellen und nach und nach dem Druck zu übergeben, so scheint zuerst diese Wiederaufnahme doch nur langsam von Statten gegangen zu sein. Aus dem Tagebuch wissen wir, daß der Dichter im Jahr 1791 daran arbeitete. Aber es war doch eine Art von Selbstzwang, als der

Dichter im Anfang des Jahres 1794 den Entschluß faßte, den Abdruck des ersten Theils endlich beginnen zu lassen. Der Entschluß war gewagt, zumal solches Arbeiten nach äußerer Nöthigung ganz außer Goethe's Natur lag. Aber es gelang auf's Beste. Es war der erste Segen, der ihm aus der eben aufblühenden Freundschaft mit Schiller erwuchs, daß dessen warme und thätige Theilnahme ihn zu rastloser Fortsetzung spornte. War Schiller früher nicht frei von selbstsüchtigem Groll gegen Goethe gewesen, so hat er durch seine herrlichen Briefe über Wilhelm Meister, in welchen er Goethe's Sache so ganz zu seiner eigenen Sache machte, diese Schuld herrlich gesühnt. Am 26. Juni 1796 war das letzte Buch vollendet; freilich nur erst vorläufig und erneuter Durchsicht bedürftig. Schiller sendete die eingehendsten Bemerkungen, die Goethe dankbar und geschickt benutzte. Endlich am 16. August konnte Goethe seinem großen Freunde den Schluß melden. Am 19. October war das gedruckte Exemplar in Schiller's Händen.

Goethe nennt Wilhelm Meister's Lehrjahre eine der incalculabelsten Productionen, man möge sie im Ganzen oder in ihren Theilen betrachten; ja um sie zu beurtheilen, fehle ihm selbst beinahe der Maßstab.

Unzweifelhaft aber ist die Grundidee voll und klar zu dichterischem Ausdruck gekommen.

Wilhelm Meister's Lehrjahre sind eine Odyssee der Bildung; eine abenteuerliche Irrfahrt durch die mannichfachsten und gefährlichsten Klippen, aber auch eine Irrfahrt mit glücklicher Heimkehr.

Bei seinem ersten Eintritt kann Wilhelm seine Verwandtschaft mit Werther nicht verleugnen. Wir stehen noch durchaus in den Wirren und Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Wilhelm, der, wie Goethe in einem Briefe an Schiller scherzt, eigentlich Wilhelm Schüler heißen sollte und nur durch Zufall den Namen Meister erwischt hat, ist nicht so empfindsam und so eigenlaunig phantastisch wie Werther, aber überschwenglich ist er auch. Er lebt nur in träumerischen Idealen und hat in seinem Innern keine Handhabe für die sittliche Selbstbeschränkung, die für den Menschen

unverbrüchliche Pflicht und Nothwendigkeit ist. Es ist der leitende Gedanke des Romans, das reine und wahre Ideal dieser Selbstbeschränkung aus dem dunkel strebenden Bildungsdrang des Helden herauszubilden. Im Werther und im ersten Theil des Faust der Idealismus bis zur Einseitigkeit sich selbst zerstörender Phantastik, im Tasso der Sieg des Realismus bis zu verletzender Härte; im Wilhelm Meister die Erkenntniß und Verwirklichung des harmonisch in sich befriedigten Gleichgewichts. Wilhelm Meister's Lehrjahre sind, nach Schiller's unübertrefflichem Ausdruck, die Bildungsgeschichte eines Menschen, der von einem leeren unbestimmten Ideal in ein bestimmtes werkthätiges Leben tritt, ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen.

Es heißt sich die innersten Bedingungen der Komposition zum Bewußtsein bringen, wenn man genau verfolgt, in welche Lebenskreise Wilhelm zu diesem Behuf geführt wird und in welchem folgerichtigen und feinberechneten Stufengang diese verschiedenen Lebenskreise einander ablösen.

Das erste Buch enthält die Exposition. Man könnte es das Buch der Ueberschwenglichkeit nennen. Schon als Knabe hatte Wilhelm seine glücklichsten Stunden nur in der selbstgeschaffenen Welt seiner Puppenkomödie verträumt, und dieser idealistische Hang war mit den zunehmenden Jahren nur immer stärker geworden. Alle Ermahnungen blieben fruchtlos. Der Jüngling mag sich nicht einengen in den engen Kreis des kaufmännischen Geschäftslebens, für das ihn sein Vater bestimmt hat; er will überhaupt von der Philisterei beschränkter Häuslichkeit nichts wissen. Er schweift unstet hin und her; sein Ideal winkt ihm nur in Poesie und Schauspiel. Dieses genialisirende Leben findet seine Befriedigung in der Liebe zu Marianne. Sie ist Schauspielerin. Er glaubt den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch diese Liebe die Hand reichte, sich aus dem stockenden schleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. Aber schon naht sich ihm mitten im ersten Vollgefühl seines jungen Glücks die erste Enttäuschung.

Von Werner, seinem Jugendfreund, wird ihm ein glänzendes Bild von der Poesie des Handels entfaltet. Und auf einer Reise lernt er Melina kennen, einen Schauspieler, der die prosaische Noth des vagabundirenden Schauspielerlebens in den herbsten Farben schildert, und der froh ist, wenn er seinen Unterhalt in einer kärglichen Schreiberstelle findet. Wie lernt hier Wilhelm das Leben von einer so ganz anderen Seite kennen als er sich bisher in seiner Traumwelt gedacht hatte! Und zuletzt sieht er sich auch von der Geliebten treulos hintergangen; eine ernste Mahnung, wie das von der Weltsitte emancipirte Leben die rächende Nemesis in sich selbst trägt. Geheimnißvoll ragt bereits die räthselhafte Gestalt des Fremden herein. Es bezeichnet den Grund und den Schluß aller Verwicklungen, die unserem Helden noch bevorstehen, wenn der Geheimnißvolle bedeutsam ihm zuruft: „Ich kann mich nur über denjenigen Menschen freuen, der weiß, was ihm und Anderen nütze ist und seine Willkür zu beschränken arbeitet. Jeder hat sein eigen Glück unter den Händen, wie der Künstler eine rohe Materie, die er zu einer Gestalt umbilden will. Aber es ist mit dieser Kunst wie mit allen Künsten; nur die Fähigkeit wird uns angeboren, sie will gelernt und sorgfältig ausgeübt sein."

Ist das phantastisch Ueberschwengliche, das einseitig Innerliche, die Feindschaft gegen alle feste und bestimmt begrenzte Wirklichkeit das Grundübel, an welchem Wilhelm's Natur krankt, so gilt es, diese gleißende Phantastik in ihrer inneren Hohlheit und Unzulänglichkeit bloßzulegen. Und zwar in ihren verschiedenen Formen und Spiegelungen. Dies ist die treibende Idee der Handlung vom zweiten bis zum sechsten Buch.

Am ungebundensten tritt diese von aller festen Lebensordnung losgelöste Phantastik im zweiten Buche auf. Es ist die Romantik des poetischen Vagabundenthums.

Wilhelm's Dasein war in der Wurzel getroffen. Er pfercht sich in das gleichgültige Einerlei des täglichen Geschäftslebens ein; aber ohne Trost und ohne Freude. Es ist nur die dumpfe Entsagung der Verzweiflung, die traurige Weisheit der Noth. Soll er

dereinst mit Freudigkeit in das thätige Leben treten, so muß er sich erst mit seiner bildungsbedürftigen idealen Seite abfinden. Er wird auf eine Geschäftsreise entsendet. Er wird sogleich diesem nächsten Zweck ungetreu, sobald er auf seiner Reise mit Schauspielern zusammentrifft. Nach wie vor lebt die Schauspielkunst als das höchste, als das einzig freie und ideale Leben in seiner Seele. Wer wäre nicht hingerissen und entzückt von der dichterischen Fülle und Lieblichkeit der Schilderungen, in welchen uns zum ersten Mal Laertes und Philine und der leichtfertige blonde Knabe Friedrich erscheinen; wer wäre nicht auf's tiefste ergriffen von der tief tragischen Kraft und Gewalt, mit welcher sogleich bei dem ersten Eintreten Mignon's und des Harfners die spannende Ahnung erweckt wird, daß diese wundersamen Gestalten weit über alles gewöhnliche Menschenschicksal hinausragen! Und doch kann über Sinn und Absicht des Dichters kein Zweifel sein. Dieses Absehen von den Gesetzen und Bedingungen des wirklichen Lebens, scheinbar noch so ideal, ist immer gefahrvoll und krankhaft. Philine und Friedrich, von der Natur so liebenswürdig angelegt, vergeuden sich in liederlicher Frivolität; Laertes zeigt, wie selbst ein tüchtiges Naturell, immer nur an die Scheinidealität eines von der Welt ausgeschlossenen Kreises gebunden, zuletzt malcontent wird und zum Philister herabsinkt; Mignon und der Harfner, das ahnen wir, verzehren sich in ihrer dunklen, täglich sich steigernden Gefühlsromantik.

Es ist ein Meistergriff genialster Art, daß uns das dritte Buch auf das Schloß des Grafen führt und jenes Vagabundenthum und die vornehme Welt in den reizvollsten Gegensatz stellt.

Neben jener von der Welt geächteten und verfehmten Idealität erscheint jetzt eine andere Art der Idealität, die nicht von der gesitteten Welt ausgeschlossen ist, sondern recht eigentlich deren höchste Spitze zu sein scheint. Die Schönheit der aristokratischen Umgangsformen, was ist sie, anders als die schöne Darstellung der freien, von aller Enge des Lebens unabhängigen Persönlichkeit? Doch wird leider auch diese Idealität nur in den allerseltensten Fällen

wirklich von innerer, in sich harmonischer Bildung getragen. Meist ist sie nur die äußerlich angelernte Idealität der Ceremonie, die Idealität der Etikette. Daher der pedantische Graf mit seiner anspruchsvollen Steifheit und seinem veralteten Allegorienkram, der Baron mit seinem unreifen Kunstdilettantismus, die Offiziere, die überall den Schauspielerinnen nachlaufen, die unwürdigen Zänkereien der Herrschaften untereinander, die Baronesse, die frivol ist, und die Gräfin, die nur darum rein ist, weil ihr bisher die Versuchung gefehlt hat. Wilhelm fühlt es, daß hier in der Stellung etwas liege, das die Erwerbung und den Genuß innerer Bildungsharmonie wesentlich erleichtere; aber er fühlt auch, daß hier nicht sein ganzes Ideal, die reine Poesie reinen Menschenthums, zu finden sei.

Das vierte und fünfte Buch schildert die Bühnenwelt. Ist in der Wirklichkeit selbst nirgends eine Stätte für ideales Dasein, wo ist diese Stätte, wenn nicht vor Allem in derjenigen Kunst, welche das volle persönliche Leben ist, aber das durch die schaffende Kraft des Dichters bestimmte, das von idealer Schönheit durchgeistigte? Mehr noch als früher betrachtet Wilhelm die Schauspielkunst als würdigste Lebensaufgabe; zumal seitdem die gewaltige Dichtung Shakespeare's, die er auf dem Schlosse des Grafen durch Jarno's Vermittelung kennen gelernt, all sein Sinnen und Denken erfüllt.

Wilhelm geht zu Serlo, einem befreundeten Schauspieldirector. Er tritt auf die Bühne. Aber man sieht es deutlich, obgleich er selbst darüber im Dunkeln bleibt, ihm ist die Kunst nicht Selbstzweck. Er sucht in der Kunst nur Das, was seiner Natur gemäß ist und was er zum Nutzen seiner eigenen Bildung verwenden kann. Besonders in die Betrachtung Hamlet's bohrt er sich hinein; denn in diesem findet er seine eigene unstäte, thatfaule, vor der Härte des Lebens zurückschreckende Schwäche. Aber ist es denn wahr, daß dieses Schauspielerthum jemals für eine innere Ausbildung, namentlich für seine Charakterbildung, so fördernd und fruchtbringend sein wird? Im Gegentheil; dem Künstler der Bühne ist es durch

das eigenste Wesen seiner Kunst unendlich erschwert, zugleich ein Künstler seines Lebens zu sein. Das Leben verlangt eine feste Persönlichkeit, einen selbständigen Charakter; die dramatische Darstellung aber verlangt im graden Gegensatz das Verleugnen des eigenen Selbst, die Selbstentäußerung. Zwei verschiedene Erscheinungen sind daher im Schauspielerleben häufig bemerkbar; sie sind vom Dichter mit feinstem Blick herausgegriffen und mit wunderbarster psychologischer Kunst vor Augen gestellt. Entweder der Bühnenkünstler erreicht dies selbstlose Hineinschmiegen in fremde Charaktere; und dann kommt meist das Leben zu kurz. Es ist zwar nur Scherz, wenn es im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" heißt, daß „es den Charakter verderbe, wenn man Verstellung als Handwerk treibt, in fremde Seelen spricht und schreibt, und wenn man das sehr oft gethan, nehme man auch fremde Gemüthsart an"; aber die Erfahrung zeigt, daß solche Künstler im Leben oft sehr leichtfertig und genußsüchtig sind, und die größten oft grade am meisten. So ist Serlo. Oder der Bühnenkünstler nimmt es umgekehrt mit dem Leben und der eigenen Charaktereigenthümlichkeit ernst und dann stellt er immer nur sich selbst dar. Auf der Bühne trägt ein solcher subjectiver Künstler seine heiligsten und geheimsten Gefühle zur Schau und entweiht sie; im Leben dagegen verfällt er in's Theatralische, in hypochondrische Selbstquälerei und in dieser reibt er sich endlich auf. So ist Aurelie. Hier also ist kein Heil für Wilhelm. „Flieh Jüngling! flieh" ruft ihm der Genius seines Lebens.

Für den heutigen Leser hat dieses scharfe Hervorheben des Schauspielerwesens und dessen breite Ausmalung etwas Befremdendes. Aber in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der fast fieberhafte Drang nach dem Theater ein sehr hervorstechender Zug in der allgemeinen Zeitstimmung. Auf der Bühne wollte man die Poesie der Leidenschaft verwirklichen, deren Verwirklichung das Leben versagte. Es ist wahrscheinlich, daß Goethe einige Motive von Moritz entlehnt hat, der ihm in Rom ein treuer Gefährte gewesen war. Im „Anton Reiser" (Th. 4, S. 53) heißt

es: „Es war kein ächter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn (Anton Reiser) zum Schauspielwesen zog; denn ihm lag mehr daran, die Scenen des Lebens in sich als außer sich darzustellen. Um seinetwillen wollte er die Lebensscenen spielen; sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm Alles lag. Er täuschte sich selbst, indem er das für ächten Kunsttrieb nahm, was blos in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden, und gewußt, daß wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebliche Anstrengung, wie manchen verlorenen Kummer hätte ihm dies erspart! Allein sein Schicksal war nun einmal von Kindheit an, die Leiden der Einbildungskraft zu dulden, zwischen welcher und seinem wirklichen Zustande ein immerwährender Mißlaut herrschte und die sich für jeden schönen Traum nachher mit bitteren Qualen rächte.“

In Wilhelm's Abwendung von der Bühne liegt eine entscheidende Epoche. Der Grundirrthum seines Jünglingslebens, die falsche Idealistik, die Phantastik, ist überwunden. Alle Mühe ist umsonst, der Begrenztheit des Lebens entfliehen zu wollen. Es dämmert in ihm die Erkenntniß auf, daß Menschenglück und Menschenwürde nicht in der Verneinung, sondern in der richtigen Behandlung und Bewältigung der unüberspringbaren Wirklichkeit liege, oder, um mit den Worten des Romans selbst zu sprechen, daß der Mensch nicht eher glücklich sei, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimme.

Es folgt das sechste Buch. Es sind die Bekenntnisse der schönen Seele. Weil dieses Buch zunächst den Verlauf der Ereignisse unterbricht und das in ihm aufgestellte Charakterbild mit der Geschichte Wilhelm's unmittelbar nichts zu thun hat, wird es oft und wurde es namentlich bei dem ersten Erscheinen des Romans als störendes Einschiebsel, als seltsame und willkürliche Episode betrachtet. Nur die äußerlichste Oberflächlichkeit kann dies Urtheil theilen. Gehören diese Bekenntnisse der schönen Seele nicht zur

Einheit der Handlung, so gehören sie doch untrennbar zur Einheit der Idee. Wie Wilhelm durch sein einseitig überschwengliches Phantasieleben zu krankhafter Kunstphantastik gezogen wurde, so giebt es andere Naturen, besonders weibliche, die durch dasselbe einseitig überschwengliche Phantasieleben der religiösen Schwärmerei und Phantastik anheimfallen. Liebend gedachte der Dichter seiner mütterlichen Freundin Fräulein von Klettenberg. Vom Leben abgezogen, rein in sich selbst vergraben, ist diese religiöse Phantastik nichts als gefühlsschwelgerische Selbstspiegelung, überreizte Empfindelei. Die schöne Seele reibt sich auf, ebenso wie Mignon und Aurelie.

Von jetzt ab betreten wir daher durchaus andere Anschauungen und Ziele.

Die beiden letzten Bücher, das siebente und achte, spielen auf dem Schloß Lothario's. Wir stehen in einem Familienkreis, in dem sich alle Richtungen vereinigen, die bis dahin nur vereinzelt sich geltend gemacht hatten. Die Glieder dieser Familie sind Nachkommen der schönen Seele; sie sind unter deren gemüthserwärmender Einwirkung erzogen und aufgewachsen. Der Oheim besitzt große Kunstsammlungen; seine ganze Umgebung trägt das Gepräge dieses lebendigen Kunstsinnes. Die selbstbewußte Lebensfreiheit, wie sie das Eigenthum der höheren Stände ist, tritt hinzu. Und dieses ideale Walten erscheint hier nicht blos in beschaulicher Ruhe; sondern alle Persönlichkeiten, die diesem Kreise angehören, stehen mitten im Kampfe und in der That des Lebens, die Frauen sowohl wie die Männer. Es sind hier also wieder die höheren Stände; denn diese konnten zu der Zeit, in welcher der Roman geschrieben, fast ausschließlich nur zur Darstellung und zum Genuß höherer Lebenskunst kommen. Aber wie ganz anders ist es hier als dort auf dem Schlosse des Grafen! Diese Menschen sind gebildet durch ein vielbewegtes Leben, sie befriedigen sich nicht und kokettiren nicht mit eitler Repräsentation, sie streben eifrig nach Erwerb und praktischer Thätigkeit; sie ringen und forschen, freilich in Form der damals herrschenden Geheimbünde, nach den höchsten Lebens- und Bildungs-

mächten. Wilhelm sieht hier vor Augen, was er vergeblich so lange gesucht hat. Der Bruch mit seinem überschwenglichen empfindungsseligen Wesen wird immer vollständiger; er erkennt die Nothwendigkeit und Bedeutung des festen, aus sich herausgehenden, in den Gang der Dinge eingreifenden Lebens. Zu glücklicher Stunde wird ihm ein Sohn überbracht, der ihm als Pfand von Mariannen's Liebe geblieben ist; erst durch die Sorge für unsere Kinder lernen wir die Nothwendigkeit des Schaffens nach außen, die Sammlung der Kräfte. Er tritt in das werkthätige Leben zurück, in das einst von ihm so sehr verachtete.

Also jene Zeit, die er auf seine innere Bildung verwendete, wäre verloren? Werner zeigt sich wieder. Was hat Wilhelm für ein ganz anderes freieres Behaben! Wie vortheilhaft sticht er ab gegen diesen kargen Geschäftsphilister! In dem köstlich erfundenen Umstand, daß der Graf, der nur die äußere Form Beachtende, ihn für einen Lord hält, liegt fein ironisch das gleiche Urtheil.

Schiller schreibt über diese wichtige Scene zwischen Werner und Wilhelm in einem Briefe an Goethe vom 3. Juli 1796 vortrefflich: „Gar sehr habe ich mich über Werner's traurige Verwandlung gefreut .... er muß endlich selber darüber erstaunen, wie weit er hinter seinem Freunde zurückgeblieben ist. Diese Figur ist auch deswegen so wohlthätig für das Ganze, weil sie den Realismus, zu welchem Sie den Helden des Romans zurückführen, erklärt und veredelt. Jetzt steht er in einer schönen menschlichen Mitte da, gleich weit von der Phantasterei und der Philisterhaftigkeit, und indem Sie ihn von dem Hang zur ersten so glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt."

In dieser neuen, auf werkthätiges Handeln gestellten Stimmung glaubt Wilhelm in der hellen und liebenswürdigen, aber schwunglosen Haushälternatur Theresen's seine Ergänzung und das Ziel seines suchenden Bildungsdranges gefunden zu haben. Es ist eine Verirrung; nur eine neue Einseitigkeit statt der alten. Dazu hat er zu viel Idealität, zu viel Harmonie und Poesie in sich. Natalie, in ihrer reinen und sicheren Thätigkeit werkthätig und ideal zu

gleicher Zeit, und mehr noch als Jene, die ihr den Namen einer schönen Seele vorweggenommen hat, in Wahrheit eine schöne Seele, ist in naiv edler Weiblichkeit durch ihre Natur das, was Wilhelm erst durch langen Kampf sich hat mühsam erringen müssen. Sie ist es wenigstens ihrem Wesen nach, obgleich der Dichter versäumt hat, sie zu fester Plastik herauszugestalten. Hier sieht Wilhelm seine innerste Befriedigung, seine Versöhnung. Auch Natalie liebt ihn. Und dadurch, daß diese ihn als Ihresgleichen erkennt und in ihm ihre eigene Seelenharmonie wiederfindet, sind Wilhelm's Lehrjahre geschlossen. Der Schüler ist zum Meister gesprochen.

Es ist ein feiner und tiefer Zug, daß alle Heirathen, mit denen der Roman schließt, sogenannte Mißheirathen sind. „Sobald es auf etwas rein Menschliches ankommt," sagt Schiller in einem seiner Briefe in Betreff dieses Zuges, „sind Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückzuweisen; und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren." Trotzalledem erscheinen neben dieser Verbindung Wilhelm's und Natalien's die Verbindungen Lothario's und Theresen's, Friedrich's und Philinen's, Jarno's und Lydia's nur als sehr alltägliche Verhältnisse. Der Dichter ist auf's sorgsamste bemüht, die innerste Wesensgleichheit Wilhelm's und Natalien's recht deutlich vor Augen zu stellen. Für Wilhelm ist dieses sich selbst Wiederfinden in der vollendeten Harmonie reiner und idealer Weiblichkeit das letzte Ergebniß und der Abschluß all seiner Kämpfe.

Wilhelm war ausgegangen nach der Schauspielkunst und er hat die Lebenskunst erobert. Er sucht die Idealität des schönen Scheins und er fand die Idealität der schönen Wirklichkeit. Er wollte des Vaters Eselin suchen und er fand ein Königreich.

Nicht eine Verherrlichung aristokratischer Ausschließlichkeit oder thatlosen Genußlebens, wie man wohl sinnlos gemeint hat, ist diese gewaltige Dichtung, sondern im Gegentheil, nach Friedrich Schlegel's Ausdruck, recht eigentlich ein Roman gegen das Romantische, die ernste Abmahnung von aller Zwecklosigkeit und Schönseligkeit, die feste Einfügung ausschweifender Genialitätssucht

in das Wesen und Walten der festgeordneten bürgerlichen Gesellschaft, die Erziehung zur Arbeit und Werkthätigkeit, freilich nicht zur dumpf banausischen, philisterhaft verkümmerten, sondern zur geisterfüllt menschenwürdigen, zu der im antiken Sinn freien und edlen.

Hier war es, wo später die Fortsetzung anknüpfte. Schon in einem Briefe Goethe's an Schiller vom 12. Juli 1796 tritt der Gedanke an eine solche auf. Die Wanderjahre Wilhelm Meister's gehören ebenso unverbrüchlich zu den Lehrjahren wie der zweite Theil des Faust zum ersten. Man muß nicht der Idee entgelten lassen, was nur die Schuld der sinkenden Dichterkraft ist.

Blicken wir zurück auf diese reiche und vielgestaltige Welt, die wir durchwandert haben!

Es ist eine überaus bedeutsame Thatsache, daß sich nirgends auch nur die leiseste Spur einer Einwirkung des öffentlichen Lebens, einer Einwirkung von Staat und Gemeinwesen findet. Wir sagen dies nicht im Sinn eines Vorwurfs, sondern im Sinn unbefangener geschichtlicher Erkenntniß. Wie Schiller, der höchlich verwundert war, daß das weit ausgreifende Bildungsstreben des Helden in einem Zeitalter, das sich vorzugsweise gern das philosophische nannte, niemals das Bedürfniß nach Philosophie empfinde, sich diese Uebergehung der Philosophie nur aus der Eigenart von Goethe's Naturell erklären konnte, dessen Weite und Sinnenfrische ihm alles speculative Wissen ersetze, so ist diese für uns so auffällige Uebergehung alles öffentlichen Lebens nur der getreue Ausdruck der deutschen Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts, die zwar eine überschwellende Fülle von Innerlichkeit und Idealität, aber in ergreifendem Gegensatz kein thätiges und lebendiges Volksthum, zwar eine hohe und große Seele, aber nur einen dürftigen und verkümmerten Körper hatte, und die von Goethe selbst treffend charakterisirt wird, wenn Werner zu Lothario sagt, daß er in seinem ganzen Leben nie an den Staat gedacht habe und Abgaben und Zölle nur bezahle, weil es einmal so hergebracht sei.

Ohne es zu wissen und zu wollen, ist eben jedes Kunstwerk tieferen Gehalts eine monumentale Spiegelung, ein Zeugniß und ein Denkmal der jedesmaligen Zeit- und Weltverhältnisse, aus denen es hervorgegangen.

Der Tiefe der Idee entspricht die Tiefe und Poesie der dichterischen Gestaltung.

Am 7. Januar 1795 schrieb Schiller, nachdem er so eben die beiden ersten Bücher gelesen hatte, an Goethe: „Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar in zunehmendem Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken .... ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig darin herrschenden Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als nöthig ist, um ein fröhliches Leben anzufachen und zu erhalten." Und am 2. Juli 1796, als das Ganze vollendet vor ihm lag, setzt Schiller hinzu: „Eine würdige und wahrhaft ästhetische Schätzung des ganzen Kunstwerks ist eine große Unternehmung. .... Es gehört zu dem schönsten Glück meines Daseins, daß ich die Vollendung dieses Productes erlebte, daß sie noch in die Periode meiner strebenden Kräfte fällt, daß ich aus dieser reinen Quelle noch schöpfen kann. .... Wie lebhaft habe ich bei dieser Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht ist, daß es auf selbstsüchtige Gemüther nur als eine Macht wirken kann, und daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt als die Liebe. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle dieses Werkes bewegte. .... Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und Alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Gleichheit des Gemüthes, aus dem Alles geflossen ist." Dieselbe reine Hingebung und Bewunderung ist in den Briefen Schiller's an Körner.

Nur gegen den Schluß, besonders im letzten Buch, wird die Lösung der vielverschlungenen Entwickelung überhastet. Der sonst so behaglich umständliche und gelassene Vortrag wird knapper und skizzenhafter; die neu auftretenden Charaktere, sogar die wichtigsten, wie insbesondere die hohe Gestalt Natalien's wird mehr nur angelegt als liebevoll künstlerisch durchgeführt. Goethe selbst bekennt in einem Briefe vom 13. August 1796, daß er künftig diesen letzten Band zu zwei Bänden werde erweitern müssen, um etwas mehr Proportion in die Ausführung zu bringen; ein Vorsatz, der leider unerfüllt geblieben ist.

Schiller hat in seinen Briefen, auf welche man immer wieder zurückkommen muß, wo es sich um Wilhelm Meister handelt, trefflich hervorgehoben, wie glücklich die Wahl des Helden war, insofern in einem solchen Fall überhaupt von bewußter Wahl gesprochen werden darf. Wilhelm's Natur ist nicht eine vordringend handelnde, sich fest aus sich selbst bestimmende, sondern eine wesentlich empfangende, weich bildsame, innerlich grüblerische. Die Dinge, welche rings um ihn und an ihm geschehen, sind die thätigen Kräfte und Mächte; er selbst ist nur die reine und treue Empfänglichkeit und Bildsamkeit, die die Dinge in sich aufnimmt und auf sich wirken läßt. Allein die Anlage der ganzen vollen Menschennatur oder, um mit dem Roman selbst zu reden, die Vorempfindung der ganzen Welt liegt in ihm, und die treibende Kraft und der innerste Kern seines Wesens ist der dunkle ununterdrückbare Hang, diese Vorempfindung sich zu klarer Erkenntniß und zu voller Bethätigung zu bringen. Daher überall der Ausblick in's Weite und Freie, die ungezwungene Entfaltung eines möglichst allgemeinen und allseitigen Weltbildes; und doch zugleich die feste Sicherung der unerläßlichen künstlerischen Einheit, die nothwendige Beziehung aller bunten Einzelheiten auf ein letztes entscheidendes Ziel. Am 5. Juli 1796 schreibt Schiller an Goethe: „Kein anderer Charakter hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheit geschickt, auch wenn ich ganz davon absehe, daß nur an einem solchen Charakter das Problem aufgeworfen und gelöst werden konnte. Sein Hang zum Reflectiren hält den

Leser im raschesten Lauf der Handlung still und nöthigt ihn immer vorwärts und rückwärts zu sehen und über Alles, was sich ereignet, zu denken. Er sammelt, so zu sagen, den Geist, den Sinn, den inneren Gehalt von Allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes Einzelne in einer allgemeinen Formel aus, legt uns von Allem die Bedeutung näher, und, indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich auf's vollkommenste den Zweck des Ganzen. . . . In ihm wohnt ein reines und moralisches Bild der Menschheit, an diesem prüft er jede äußere Erscheinung derselben, und indem von der einen Seite die Erfahrung seine schwankenden Ideen mehr bestimmen hilft, rectificirt eben diese Idee, diese innere Empfindung, gegenseitig wieder die Erfahrung." Damit ist freilich nicht ausgeschlossen, daß der Dichter seinem künstlerischen Grundsatz, daß der Held des Romans im Gegensatz zum selbstthätig handelnden Helden des Dramas eine vorwiegend passive, von außen bestimmbare Natur sein müsse, eine unleugbar allzugroße Ausdehnung gegeben hat. Hier besonders rächt es sich, daß die Schlußkapitel, welche die erlangte Meisterschaft des Lehrlings darzustellen und zu beweisen hatten, nicht zum vollen Austrag gekommen sind. Auch Schiller tadelte diesen empfindlichen Mangel an Selbständigkeit. Offenbar hat Goethe diesen Tadel vor Augen, wenn er Jarno zu Wilhelm sagen läßt: „Sie sind verdrießlich und bitter, das ist schön und gut; wenn Sie nur einmal recht böse werden, so wird es noch besser sein." Ein nachträglicher Strich; wohl bedacht, aber in dieser Vereinzelung wirkungslos.

Und ein Meistergriff höchster Art, wie er nur dem gewaltigsten Dichtergeist aufgehen und gelingen kann, ist die großartige Kunst, wie der Dichter es verstanden hat, diese Dichtung, die so ganz und gar auf dem Boden der unmittelbarsten Gegenwart und Wirklichkeit steht, nichtsdestoweniger mit der ergreifendsten Spannung und Erschütterung des Wunderbaren und über das gewöhnliche Menschendasein Hinausragenden zu durchziehen und zu durchglühen, ohne

doch einen Augenblick die Grenze des rein Menschlichen und in sich Möglichen zu überschreiten. Einerseits geschieht dies durch die geheimnißvolle Führung Wilhelm's durch einen verborgenen, dem Freimaurer= und Illuminatenthum nachgebildeten Erziehungsorden, die die Phantasie erregt und anreizt, und die doch zugleich ein so wesentlicher Zug der geschilderten Zeit ist, daß sie die Wahrheit und Lebendigkeit des Zeitbildes nur steigert und vervollständigt. Und andererseits und zwar ganz vornehmlich geschieht es durch die wundersam mächtigen Gestalten Mignon's und des Harfners. Keine Literatur der Welt hat etwas aufzuweisen, was mit der tief seelenvollen und doch fest plastischen Art dieser Gestalten auch nur entfernt vergleichbar wäre. Es ist bemerkenswerth, daß, während Goethe doch sonst in seinen Briefen und Selbstbekenntnissen an Mittheilungen über den Ursprung seiner dichterischen Charaktere nicht karg ist, über den Ursprung Mignon's und des Harfners keinerlei Auskunft vorliegt. Aechte Poesie der Romantik; unaufgeschlossene Innerlichkeit, die fast nur die elementare Sprache der Geberde und des musikalischen Gesangs kennt; ganz Sehnsucht, ganz Schmerz, fremdartig und räthselhaft, und doch, wenn wir dann die Vergangenheit dieser Gestalten erfahren, psychologisch folgerichtig und in sich nothwendig. Mochte es zunächst das äußere Romanbedürfniß sein, das den Dichter zu diesen tief erschütternden Empfindungen führte; die Idee selbst wird durch sie vertieft. Der Roman weist in diesen Gestalten ahnungsvoll über sich selbst hinaus. Ueber uns und um uns der helle und warme Sonnenschein des ernst erstrebten und endlich glücklich erreichten höchsten Bildungsideals; und zugleich das im Walten der Natur Unergründliche und Unberechenbare, die dämonische Nachtseite, die unentrinnbare Tragik.

Wie oft wird von der landläufigen Schulrhetorik das Wort Quintilian's wiederholt, daß man einen Jeden darnach beurtheilen könne, inwieweit ihm Cicero gefalle! Auf Goethe und insbesondere auf Wilhelm Meister's Lehrjahre angewendet, wird dieses schönrednerische Wort eine tiefe geschichtliche Wahrheit

Wilhelm Meister's Lehrjahre empfindet und versteht nur, wer selbst die trübe Wirrniß des modernen Bildungslebens in sich durchlebt und durchkämpft und zuletzt den sicheren Port reiner und harmonischer Daseinsbefriedigung gefunden hat.

Schiller schreibt am 19. Juni 1795 an Goethe: „Ich möchte mit Dem nicht gut Freund sein, der diesen Roman nicht zu schätzen wüßte.“

Drittes Kapitel.

Schiller's geschichtliche und philosophische Studien.

---

1. Die geschichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten.

Im Juli 1787 war Schiller von Dresden nach Weimar übergesiedelt.

Es war ein schwerer Entschluß, von Körner zu scheiden; aber dem rastlos Strebenden erschien dieser Entschluß als unbedingte Nothwendigkeit. Allerlei äußere Umstände hatten dabei eingewirkt. Nach Weimar zog ihn die Erinnerung an Charlotte von Kalb, deren Bild durch den unglücklichen Ausgang einer leidenschaftlichen Neigung, welche ihn in Dresden eine Zeitlang umstrickt hatte, nur um so strahlender wieder in seiner Seele erwacht war. Nach Weimar zog ihn besonders auch das sehnliche Verlangen nach einer gesicherten Lebensstellung, die er dort um so leichter erringen zu können hoffte, je huldvoller der Herzog bereits vor Jahren bei erster flüchtiger Begegnung sich gegen ihn bezeugt hatte. Allein der letzte ausschlaggebende Grund lag doch vor Allem in Schiller's innerer Bildungsgeschichte. Je tiefer die Geistesrevolution war, die sich in Schiller vorbereitete, um so unabweislicher drängte es ihn nach größeren Verhältnissen und nach einem neuen anregenden Verkehr, in welchem er nicht immer blos der Gebende, sondern auch der Empfangende sei. Noch am 9. März 1789 schreibt Schiller an

Körner, daß, so schmerzlich er die Glückseligkeit ihres ruhigen Zusammenlebens misse, ihn dieser Schritt der Trennung doch niemals gereuen werde; das innere Leben seines Geistes sei die einzige Angelegenheit, die er auch der Freundschaft nicht zum Opfer bringen dürfe.

Wir treten in die zweite Entwicklungsepoche Schiller's.

Schiller war jetzt achtundzwanzig Jahre alt. Das jugendliche Ungestüm lag hinter ihm. Der Dichter des Don Carlos suchte das Ideal nicht mehr wie der Dichter der Räuber in der phantastischen Verneinung und Ueberspringung der Wirklichkeit, sondern in deren menschenwürdiger Erfüllung und Umbildung. Die Phantasie, die einst so ungebärdige, hatte ihre unverbrüchlichen Schranken erkannt und begann, um Schiller's eigenen Ausdruck in einem seiner Briefe an Baggesen beizubehalten, mit der Vernunft ein zartes und ewiges Band zu knüpfen. Der trübe Weltschmerz der Sturm- und Drangperiode hatte sich zum warmen Herzensbedürfniß nach einer schönen und veredelten Humanität geklärt.

Als Schiller im Spätherbst 1787 Bauerbach wiederbesucht hatte, meldete er an Körner: „Ich war wieder in der Gegend, wo ich von 82 bis 83 als ein Einsiedler lebte. Damals war ich noch nicht in der Welt gewesen; ich stand, so zu sagen, schwindelnd an ihrer Schwelle und meine Phantasie hatte ganz erstaunlich viel zu thun. Jetzt nach fünf Jahren kam ich wieder, nicht ohne mannichfache Erfahrungen über Menschen, Verhältnisse und mich. Jene Magie war wie weggeblasen. Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einsamkeit interessant machten, sagte mir jetzt etwas mehr. Alles hatte seine Sprache an mich verloren. An dieser Verwandlung sah ich, daß eine große Veränderung mit mir selbst vorgegangen war. Und mußte sie nicht? Wie viele neue Gefühle, Schicksale und Situationen lagen nicht in diesem Zwischenraum. Eure Erscheinung, unsere ganze Freundschaft, ganz Mannheim mit seinen Freuden und Leiden, Charlotte, Weimar, eine ganz neue Epoche meines Denkens!“

Und Alles vereinigte sich, diese tiefgreifende Wandlung Schiller's zu nähren und zu vollenden. Es kam die Liebe zu Charlotte von Lengefeld und die tiefe innige Freundschaft zu deren Schwester Caroline von Beulwitz. Schon von dem ersten idyllischen Zusammenleben in Volkstädt und Rudolstadt im Sommer 1788 meldet die letztere, Schiller sei ruhiger und klarer geworden, seine Erscheinung wie sein Wesen anmuthiger, sein Geist den phantastischen Ansichten des Lebens, die er bis dahin nicht ganz verbannen konnte, abgeneigter. Und Schiller selbst rühmt in einem Briefe an Körner, obgleich er diesem seine neue aufkeimende Liebe noch sorgsam verhehlte, dieser Sommeraufenthalt habe ihn sich selbst wiedergegeben und auf sein ganzes inneres Wesen den wohlthätigsten Einfluß geübt. Die aufreibende und ungesunde Leidenschaft zu Charlotte von Kalb erlosch. „Alle romantischen Luftschlösser," schreibt Schiller am 9. März 1789 an Körner, „fallen ein; und nur, was wahr und natürlich ist, bleibt stehen." Die Berufung nach Jena zu einer Professur, welche er im Mai 1789 antrat, wenn auch zunächst nur neue Sorge und Arbeitslast bringend, gab das schmerzlich entbehrte Gefühl fester Einfügung in den Gang und die Verhältnisse bürgerlicher Ordnung. Zuletzt nach gar manchen bangen Zweifeln und Kämpfen im Februar 1790 als krönender Schlußstein die lang ersehnte Verheirathung. Sanfte Befriedigung und die Freude harmonischen Gleichgewichts spricht aus allen Briefen Schiller's aus dieser Zeit. Und dieses Gefühl ruhigen stillinnigen Glücks wuchs und erfüllte sich mit jedem Jahr immer tiefer und tiefer, obgleich, wie wir jetzt wissen, diese Ehe anfänglich ein sehr bedenkliches Wagniß war, da auch die Zuneigung Schiller's zu seiner Schwägerin sehr nahe an Liebe grenzte.

Dergestalt war Schiller unter der Macht dieser bedeutenden Eindrücke und Ereignisse allmählich seinen früheren Stimmungen entfremdet, daß selbst die gewaltige Conception des Geistersehers, die ursprünglich bestimmt war, die im Don Carlos fallengelassene Polemik gegen die schleichenden Umtriebe des Jesuitismus wiederaufzunehmen, nur mit Unlust ausgeführt und zuletzt mit un-

verdienter Mißachtung mitten in der Ausführung bei Seite geschoben wurde.

Wer sich mit der Welt versöhnen will, muß sie verstehen und begreifen lernen. Es war daher das ganz natürliche und innerlich nothwendige Ergebniß dieser durchgreifenden Sinneswandlung, daß für die nächste Zeit in Schiller das dichterische Schaffen sehr ernster und umfangreicher wissenschaftlicher Beschäftigung Platz machte, und daß auch dies dichterische Schaffen selbst, insoweit es zur That kam oder auf künftige That sann, sich durchaus andere Aufgaben und Ziele stellte.

Schiller stand jetzt ungefähr in derselben Lage, in welcher Goethe um das Jahr 1780 gestanden hatte. Welche überraschende Gleichheit in der Bildungsgeschichte unserer beiden Dichterheroen! Und doch zugleich welche tief bedeutsame Verschiedenheit! Als Goethe aus den Irrungen und Ueberschwenglichkeiten der Sturm- und Drangperiode heraustrat, wendete er sich in innerer Nöthigung und Wahlverwandtschaft zur Erforschung der stillen Vernunft und Gesetzmäßigkeit des Naturlebens. Schiller, der selbst einmal seinen Gegensatz gegen Goethe am treffendsten ausspricht, wenn er in einem Briefe an Körner hervorhebt, daß, was Goethe aus der Sinnenwelt hole, er seinerseits aus der Seele zu holen suche, ergriff mit wärmster Begeisterung das Studium der Geschichte. So ironisch leichtfertig Schiller zuweilen von diesem Studium spricht, zumal Körner gegenüber, der den Freund nur höchst ungern der Dichtung untreu werden sah und ihn unablässig zu dieser zurückrief, er ist sich immer freudig bewußt gewesen, wie sehr es nicht blos seine Ideen erweitere, sondern sein ganzes Wesen umbilde und vertiefe. Schon am 15. April 1786, als zum ersten Mal Pläne eingehenderen geschichtlichen Studiums in ihm auftauchten, schrieb er an Körner: „Ich fühle es schmerzlich, daß ich noch so erstaunlich viel lernen muß, säen muß, um zu ernten. Im besten Erdreich wird der Dornstrauch keine Pfirsiche tragen, aber ebensowenig kann der Pfirsichbaum in einer leeren Erde gedeihen. Unsere Seelen sind nur Destillationsgefäße; Elemente müssen ihnen Stoff zutragen,

um in vollen saftigen Blättern ihn auszuschwellen. Täglich wird mir die Geschichte theurer. Ich habe diese Woche eine Geschichte des dreißigjährigen Krieges gelesen und mein Kopf ist mir noch ganz warm davon. Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studirt hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst Du, daß ich es noch werde nachholen können?" Und je mehr sich Schiller von der Erkenntniß durchdrang, daß das vernunftgemäße Ideal der menschheitlichen Entwicklung nicht über und außer der geschichtlichen Wirklichkeit liege, sondern vielmehr deren Grundlage und, wenn auch nur langsam fortschreitend und mannichfach getrübt, deren unleugbare treibende Kraft sei, und je mehr in Schiller noch die Gewohnheit fortlebte, seinen Blick vor Allem auf die großen öffentlichen Fragen des Staats und der Gesellschaft zu richten, ein um so drängenderes Bedürfniß war es für ihn, diese Voraussetzung der in der Geschichte waltenden Vernunft sich zu lebendiger Anschauung und zum klar durchgebildeten wissenschaftlichen Begriff zu erheben. Behielt auch Schiller stets im Auge, daß das Schicksal ihn zum Dichter gemacht, und daß, wenn er es auch wolle, er von dieser Bestimmung sich nie weit verlieren könne, so fühlte und wußte er doch, daß diese zweite Jugend erneuten Dichterlebens ihm erst dann wiederkehre, wenn sich die heiß ersehnte Versöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit in ihm in Wahrheit vollzogen und vollendet habe. Ja zuweilen meinte er sogar, dem Geschichtsschreiber näher zu stehen als dem Dichter, Montesquieu näher als Sophokles.

Volle fünf Jahre lebte Schiller fast ganz ausschließlich in dieser geschichtlichen Welt. Mit dem fruchtbarsten Erfolg sowohl für die Wissenschaft wie für seine eigene Bildung.

Es war die fleißigste Zeit seines Lebens. Oft arbeitete er vierzehn Stunden des Tages; der hauptsächlichste Grund seines späteren Siechthums.

Als Schiller sich zu dem Studium der Geschichte wendete, war die moderne Geschichtswissenschaft noch in ihrem ersten Werden. Eine feste Methode der Forschung gab es nicht, die archivalischen

Quellen waren noch überall unzugänglich. Von Mustern geschichtlicher Darstellung kannte Schiller unter den Alten nur Plutarch, unter den Neueren nur Robertson, Voltaire und Montesquieu; erst nachdem die Geschichte des Abfalls der Niederlande längst vollendet war, im Februar 1789 lernte er auch Gibbon kennen. Kein Wunder daher, daß Schiller in seiner Behandlungsweise von den mannichfachsten Schwankungen hin und her getrieben wird und daß er zuweilen Aeußerungen thut, die den Gegnern und Verächtern seiner Geschichtsschreibung die willkommensten Waffen bieten. Man erschrickt, wenn er am 7. Januar 1788 an Körner schreibt, allerdings sei die Geschichte willkürlich, voll Lücken und oft sehr unfruchtbar, aber eben das Willkürliche könne einen philosophischen Geist reizen, sie zu beherrschen, und das Leere und Unfruchtbare könne einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen; es komme darauf an, die Geschichte aus einer trockenen Wissenschaft in eine reizende zu verwandeln und da Genüsse hinzustreuen, wo man meist nur Mühe zu finden gewohnt sei; und man erschrickt noch mehr, wenn ihn Körner wiederholt ermahnt, der geschichtlichen Genauigkeit ja nicht zu viel dichterische Schönheiten aufzuopfern. Dennoch faßt Schiller das Ziel und die Aufgabe ächter Geschichtsschreibung sogleich vom höchsten Standpunkt. Ein Brief an Körner vom 26. März 1789 enthält die wichtige Stelle: „Eigentlich sollten Kirchengeschichte, Geschichte der Philosophie, Geschichte der Kunst, Geschichte der Sitten und Geschichte des Handels mit der politischen in Eins zusammengefaßt werden, und dies erst kann Universalhistorie sein.“ Und in einem anderen Briefe vom 13. October desselben Jahres heißt es: „Wir Neueren haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat und dem das vaterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letzte ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges kleinliches Ideal für eine Nation zu schreiben;

einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente — und was ist die wichtigste Nation anders? — nicht stillestehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist. Ist eine Geschichte, von welcher Nation und Zeit sie auch sei, dieser Anwendung fähig, kann sie an die Gattung angeschlossen werden, so hat sie alle Requisite, unter der Hand des Philosophen interessant zu werden.“ Dieses goldene Wort, das beschränkter Dünkel unter dem heiligen Namen des Patriotismus herb zu verketzern pflegt, was ist es als die unbestreitbare Einsicht, welche die Seele aller neueren Geschichtsschreibung ist, daß, seitdem wir die Enge des Alterthums überwunden haben, nach welcher sich jedes einzelne Volk als das allein auserwählte, alle übrigen Völker aber als unebenbürtige Barbaren betrachtet, auch die Geschichte nicht mehr blos die Geschichte dieses oder jenes bestimmten einzelnen Volkes, sondern die Entwicklungsgeschichte der gesammten Menschheit, die Geschichte des Menschen im fortschreitenden Bewußtsein seiner staatlichen und sittlichen Freiheit sein muß?

Zur Geschichte des Abfalls der Niederlande war Schiller durch die Welt des Don Carlos geführt worden. Das vorliegende Bruchstück, der Anfang eines ursprünglich auf sechs Bände berechneten Werkes, war die Hauptthätigkeit des ersten Jahres in Weimar; es wurde im Juli 1788 zu Volkstädt beendet. An Größe der Auffassung und an frischer dramatischer Bewegtheit der Darstellung ist es unzweifelhaft die vorzüglichste geschichtsschreiberische Leistung Schiller's.

Der Grundgedanke ist das leuchtende Ideal der in den großen Völkerkämpfen zu verwirklichenden politischen und religiösen Freiheit. Der hohe Geist Marquis Posa's umschwebt uns überall. Die von der Zuchtruthe des Despotismus bedrückten Niederländer erhoben sich, den Herrn beider Indien an das Naturrecht zu mahnen. Sogleich die Einleitung zeichnet dies hehre Thema mit den erhebenden

Worten: „Wenn die schimmernden Thaten der Ruhmsucht und einer verderblichen Herrschbegierde auf unsere Bewunderung Anspruch machen, wie viel mehr eine Begebenheit, wo die bedrängte Menschheit um ihre edelsten Rechte ringt, wo mit der guten Sache ungewöhnliche Kräfte sich paaren, und die Hilfsmittel entschlossener Verzweiflung über die furchtbaren Künste der Tyrannei in ungleichem Wettkampfe siegen. Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Pläne an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung seine schrecklichen Hilfsquellen endlich erschöpfen kann.“ Und eine später ausgemerzte Stelle dieser Einleitung setzt hinzu: „Die Kraft, womit das niederländische Volk handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagstück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Thaten rufen.“

Weil Schiller selbst einmal scherzt, er werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück habe, sich an ihn zu wenden, so hat man unbedenklich den Vorwurf des Charlatanismus erhoben. Thatsache ist, daß Schiller die damals benützbaren Quellen nicht nur mit Fleiß, sondern auch mit Kritik benützte, wie Tomaschek in seinem trefflichen Werk: „Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft“ festgestellt und auch Wegele in seiner Geschichte der deutschen Historiographie anerkannt hat. Alle neueren Darsteller der niederländischen Revolution, Groen van Prinsterer, Altmeyer, Motley, Juste und Prescott, obgleich auf unendlich reichere Stofffülle gestützt, sprechen von Schiller insgesammt nur mit einstimmiger Achtung und Anerkennung. Die Betrachtung Wilhelm von Oranien's ist jetzt eine wesentlich andere geworden, wir durchschauen jetzt seine zweizüngige Selbstsucht; fast in allen anderen Dingen aber bestehen die Grundanschauungen Schiller's noch zu Recht. Kein anderer vor ihm hatte die Bedeutung Granvella's als des Trägers der Gegenreformation und die treibenden geheimen

Beweggründe der niederländischen Adelsverschwörung mit solchem Scharfblick in das richtige Licht gestellt.

Dazu die Kunst der geschichtlichen Darstellung! Welche feine psychologische Charakteristik Philipp's und der Herzogin Margaretha von Parma, Oranien's und Egmont's, Granvella's und Viglius', welche packende Kraft und Macht in der Erzählung der Massenkämpfe, vor Allem der Bilderstürmer! Welche scharfe dramatische Gegensätzlichkeit in der Gruppirung der Thatsachen, in der Schilderung der kämpfenden Parteien und Staatsgewalten! Es ist wahr geworden, was Schiller in der Einleitung verspricht, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden. Die Hoffnung, welche Schiller am 12. Februar 1788 in einem Briefe an Körner aussprach, daß unter seiner Feder die Geschichte etwas wurde, was sie bisher nicht gewesen, fand in der allgemeinen Bewunderung der Zeitgenossen ihre vollste Bestätigung; selbst die Besten wie Spittler anerkannten freudig, daß Schiller in Deutschland der Erste sei, welcher die Geschichtsschreibung als Kunst behandle. Freilich ist die Schreibart zu prunkend. Doch kämpfte Schiller unablässig gegen diesen Fehler. Einfachheit, schrieb er am 6. März 1788 an Körner, sei die Frucht der Reife, und er fühle, daß er ihr schon sehr viel näher gerückt sei als in vorigen Jahren.

Am schwächsten sind die geschichtlichen Abhandlungen, welche aus Schiller's akademischen Vorlesungen entstanden. Im Drang, die Gesammtgeschichte vorzutragen und doch ohne die erforderlichen Vorkenntnisse zu so gewagtem Beginnen, verfällt Schiller der sogenannten Philosophie der Geschichte und sucht durch allgemeine Betrachtungen und willkürliche Constructionen zu erreichen, was zum Theil überhaupt unerforschbar ist, jedenfalls aber nur die epigrammatische Zusammenfassung der ausgedehntesten Einzelforschungen sein kann. Den ersten Anstoß zu solcher Behandlungsweise hatte Schiller, wie aus einem Brief an Körner vom 29. August 1787 hervorgeht, durch die auf eine philosophische Durchdringung des geschichtlichen Stoffs abzielenden Abhandlungen Kant's erhalten; und

diese Thatsache ist auch insofern von Bedeutung, als Kant hier zum ersten Mal auf Schiller Einfluß ausübt. Zu diesem Anstoß war dann das Vorbild Montesquieu's getreten, von welchem Schiller rühmt, daß er es trefflich verstehe, die Resultate vieler Lectüre und eines philosophischen Denkens in kurze geistreiche Reflexionen von Gehalt zusammenzudrängen und diese auf feste allgemeine Principien zurückzuführen. Schiller aber ist seinen Meistern weder an wissenschaftlicher Vorsicht noch an wissenschaftlicher Gründlichkeit gleichgekommen.

Sichtlich ist die berühmte Jenaer Antrittsrede „Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte?“ Kant's „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“ nachgebildet; aber trotz des stolzen Schwunges dieser Rede, welcher noch heut jeden Leser unwiderstehlich mit sich fortreißt, muß man es sagen, daß sie die Gedanken Kant's, die noch aus der Schule Iselin's stammten und von Herder's tieferer Fassung längst überholt waren, übertreibt und verzerrt und daß sie nicht wenig dazu beigetragen hat, für die Geschichtsbetrachtung Maßstäbe und Gesichtspunkte geltend zu machen, von welchen sich die ächte wissenschaftliche Geschichtsauffassung ebenso freizuhalten hat wie die ächte Naturforschung von den Phantastereien der Naturphilosophie. Kant war von dem Satz ausgegangen, man könne die Geschichte der Menschengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur ansehen, um eine innerlich und zu diesem Zweck auch äußerlich vollkommene Staatsverfassung zu Stande zu bringen, als den einzigen Zustand, in welchem sie alle ihre Anlagen in der Menschheit völlig entwickeln kann; und Kant hatte hinzugefügt, daß er zwar mit dieser Idee einer Weltgeschichte, die gewissermaßen einen Leitfaden a priori habe, die Bearbeitung der eigentlichen blos empirisch abgefaßten Historie nicht verdrängen wolle, daß es aber für einen philosophischen Kopf, der übrigens sehr geschichtskundig sein müßte, immerhin ein lohnendes Ziel sei, an der Hand dieses Leitfadens ein sonst planloses Aggregat menschlicher Handlungen, wenigstens im Großen, als ein System dar-

zustellen. Schiller macht die Anwendung. Schiller fühlt sich als diesen philosophischen Kopf, der berufen ist, dieses Aggregat zum System, die zerstreuten Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder zum vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen zu erheben. „Nicht lange“, heißt es in dieser Rede, „kann sich der philosophische Geist bei dem Stoff der Weltgeschichte verweilen, so wird ein neuer Trieb in ihm geschäftig werden, der nach Uebereinstimmung strebt. Je öfter und mit je glücklicherem Erfolg er den Versuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen, desto mehr wird er geneigt, was er als Ursache und Wirkung ineinandergreifen sieht, als Mittel und Absicht zu verbinden. Eine Erscheinung nach der anderen fängt an, sich dem blinden Ungefähr der gesetzlosen Freiheit zu entziehen und sich einem übereinstimmenden Ganzen, das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist, als ein passendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm schwer, sich zu überreden, daß diese Folge von Erscheinungen, die in seiner Vorstellung so viel Regelmäßigkeit und Absicht annahm, diese Eigenschaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm schwer, wieder unter die blinde Herrschaft der Nothwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verstandes angefangen hatte, eine so heitere Gestalt zu gewinnen. Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d. h. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Princip in die Weltgeschichte. Mit diesem durchwandert er sie noch einmal, und hält es prüfend gegen jede Erscheinung, welche dieser große Schauplatz ihm bietet. Er sieht es durch tausend bestimmende Facta bestätigt und durch eben so viele andere widerlegt; aber so lange in der Reihe der Weltveränderungen noch so wichtige Bindungsglieder fehlen, so lange das Schicksal über so viele Begebenheiten den letzten Aufschluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für unentschieden, und diejenige Meinung siegt, welche dem Verstand die höhere Befriedigung und dem Herzen die größere Glückseligkeit anzubieten hat.“ Wie ganz anders Herder, der immer und immer wieder betont, daß jedes Volk und jedes Zeitalter seinen

Mittelpunkt in sich selbst habe wie jede Kugel ihren Schwerpunkt, daß im ganzen Reich Gottes kein Ding allein Mittel, sondern Alles Mittel und Zweck zugleich sei, und daß die Entwicklung der Menschheit lediglich darin bestehe, daß ganz nach der Analogie der Natur Glied sich an Glied schließe, die Gegenwart auf dem Grund der Vergangenheit, die Zukunft auf dem Grund der Gegenwart, wenn auch oft unter den gewaltsamsten Unterbrechungen und Erschwerungen, naturgemäß fortbaue, selbständig und selbstschöpferisch!

Und noch weniger befriedigend als diese Antrittsrede sind die Abhandlungen über die erste Menschengesellschaft, über die Sendung Moses' und über die Gesetzgebung Lykurg's und Solon's. Die erste Abhandlung schließt sich an Kant's Abhandlung über „den muthmaßlichen Anfang der Menschengeschichte", verquickt mit einigen Reminiscenzen aus Rousseau. Die zweite Abhandlung schließt sich, wie Schiller am Schluß selbst angiebt, an die von Reinhold unter dem Namen Decius herausgegebene freimaurerische Schrift „Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freimaurerei". Die dritte Abhandlung, deren auf Lykurg bezügliche Abschnitte man neuerdings einem Stuttgarter Gymnasiallehrer Nast zuschreiben will, ist größtentheils den Reisen des jungen Anacharsis von Barthelemy entlehnt, welche Schiller laut eines Briefes an Körner im September 1789 in Rudolstadt las. Aus dieser Entlehnung erklärt sich, daß die Insel Salamis mit staunenswerthester Unbefangenheit Salamine genannt wird; die Selbständigkeit besteht nur darin, daß Schiller in Lykurg, für welchen Barthelemy nur Worte der Bewunderung hatte, das Grausame und Unmenschliche schärfer hervorhebt. Flüchtig zusammengeraffte Studien, die der bedrängte Docent vielleicht seinen Zuhörern gegenüber verantworten konnte, deren schleunige Drucklegung aber nur mit der peinlichen Manuscriptnoth des Herausgebers der Thalia entschuldigt werden kann.

Bald aber kehrte Schiller wieder auf festeren thatsächlichen Boden zurück.

Zunächst als Herausgeber einer großangelegten geschichtlichen

Zeitschrift. Nach dem Vorbild der in London erscheinenden Collection universelle des Mémoires particuliers, relatifs à l'histoire de France unternahm Schiller 1789 die Uebersetzung und Bearbeitung geschichtlicher Memoiren; mit dem erweiterten Plan, sich auf alle Schriften dieser Gattung, gleichviel welche Geschichte sie betreffen und in welcher Sprache sie abgefaßt sein mögen, auszudehnen und die einzelnen Stücke zu näherem Verständniß mit universalgeschichtlichen Zeitgemälden zu begleiten. Es ist bekannt, wie wichtig und fruchtbar dieses Unternehmen war; auch nachdem sich Schiller längst von ihm zurückgezogen hatte, wurde es von Paulus und Woltmann fortgesetzt, von 1790 bis 1806 wuchs es zu dreiunddreißig Bänden an. Der erste Band brachte die im October 1789 geschriebene „Universalhistorische Uebersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen theilnehmenden Nationen", welcher Schiller später den Titel „Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter" gab. Niemand wird es Schiller verargen, daß, wie seine Briefe an Körner bezeugen, er großen Werth auf diese Abhandlung legte. Zum ersten Mal trat Schiller auf diesen Anlaß in das Mittelalter, aus dessen Geschichte er im Winter 1789 bis 1790 auch den Stoff seiner akademischen Vorlesung wählte, und er erfaßte es sogleich mit einem so hohen und freien Sinn, daß er unter den Ersten genannt werden muß, welche eine gerechtere Würdigung des Mittelalters eingeleitet haben. Hell und klar, wenn auch noch in störend teleologischer Einkleidung, erscheint der Grundgedanke, daß das Mittelalter wesentlich der nothwendige Uebergang von der Nationalbeschränktheit des Alterthums zu der Erfassung und Verwirklichung des modernen Ideals allgemeiner Menschenfreiheit sei; und die Grundzüge der mittelalterlichen Entwicklung, die Macht der Hierarchie und der Lehnsverfassung, die Erschütterung der päpstlichen Obergewalt durch das Scheitern der Kreuzzüge, das allmähliche Emporkommen des Bürgerthums, werden mit einem geschichtlichen Scharfblick geschildert, den man erst in seiner vollen Größe schätzen lernt, wenn man die Abhandlung Schiller's mit der Einleitung Robertson's zur Geschichte Karl's V. vergleicht.

Doch wurde in den späteren Bänden die Theilnahme Schiller's lässiger und äußerlicher. Die „Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I." ist, wie Boxberger im vierten Band von Schnorr's „Archiv für Literaturgeschichte" dargethan hat, im Wesentlichen nach Mich. Ignaz Schmidt's Geschichte der Deutschen ausgearbeitet; die „Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen, bis zum Tode Karl's XI.", eine Arbeit, die Tomaschek und auch sogar noch Wegele für eine der vorzüglichsten historischen Leistungen Schiller's erklärten, ist nach Goedeke's Nachweis Anquetil's „Esprit de la Ligue" nacherzählt; von Schiller ist nur die meisterhafte Form.

In den Jahren 1790—92 folgte die Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Obgleich aus buchhändlerischen Rücksichten hervorgegangen, ist dieses Werk doch aus dem tiefsten Leben Schiller's gegriffen. Schon seit 1786 lag ihm der Stoff am Herzen.

Gar Vieles in diesem berühmten Geschichtswerk hält nicht mehr Probe. Man muß berücksichtigen, daß es in den Jahren schlimmsten körperlichen Leidens entstanden und zum Theil nur durch den Zwang der Noth einem siechen Körper abgezwungen ist. Zu Anfang 1791 war Schiller lebensgefährlich an dem Brustübel erkrankt, das ihn nicht mehr vollständig verlassen sollte und das ihn zwei Jahre hindurch nöthigte, sich der Vorlesungen zu enthalten und durch massenhafte schriftstellerische Production für sich und sein Haus den Unterhalt zu gewinnen. So sind die Quellenstudien grade hier sehr dürftig und flüchtig; Khevenhiller's Annalen und neben diesen die neueren Darstellungen von Ignaz Schmidt, Herchenhahn und Murr sind die fast ausschließliche Grundlage. Und auch die Grundanschauung selbst ist eine zu enge; der große deutsche Krieg wird einseitig nur unter dem Gesichtspunkt des Religionskrieges behandelt. Die tief eingreifende und entscheidende allgemeine europäische Verwicklung, die Coalition gegen die Uebermacht des Hauses Oestreich-Spanien, die dem religiösen Kampf auf's innigste verflochten ist und denselben oft auf's wunderlichste durchkreuzt, die

nicht blos die protestantischen Reichsfürsten, sondern auch die katholische Liga auf dem Kurfürstentag von Regensburg gegen den Kaiser stellte, die das französisch-schwedische Bündniß herbeiführte, ja sogar bei Gelegenheit der wichtigen mantuanischen Erbfolgefrage Papst Urban VIII., wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar zum Förderer der Unternehmungen Richelieu's und des Schwedenkönigs machte, wird nicht genugsam hervorgehoben. Sie erscheint nur episodisch; nicht, was sie thatsächlich war, als die eigentlich treibende Kraft der Ereignisse und Charaktere. Die Folgen dieser Einseitigkeit sind nicht ausgeblieben. Gustav Adolf, der gekommen war, den Kaiser von der Ostsee fernzuhalten, sich der Küstenländer zu bemächtigen, und, als das Glück günstig war, daran dachte, die Reichsgewalt umzugestalten, vielleicht sogar an sich zu ziehen, wird in hergebrachter Weise noch durchaus als frommer protestantischer Glaubensheld dargestellt; und erst nachträglich wird erwähnt, daß der Held, der bei Lützen sank, nicht mehr der Wohlthäter Deutschlands war, sondern daß der größte Dienst, den er der Freiheit des deutschen Reichs noch erweisen konnte, in seinem Sterben lag. Ja der ganze ungeheure Krieg erscheint, nach der Beseitigung Tilly's, fast nur wie ein riesiger Zweikampf zwischen den beiden größten Helden des Jahrhunderts, zwischen Gustav Adolf und Wallenstein, und die Theilnahme des Erzählers sowohl wie des Lesers erlahmt, sobald diese Helden von der Bühne abtreten, während doch in Wahrheit der Krieg erst in seinem letzten Jahrzehnt in die Phasen trat, welche für die spätere Entwicklung der allgemeinen Weltverhältnisse am entscheidendsten wurden. Alles geht mehr auf scharf zugespitzte dramatische Lebendigkeit als auf strenge geschichtliche Treue, mehr auf ein mächtiges Pracht- und Schaustück als auf die mit dem Griffel eines Tacitus zu entwerfende Zeichnung und Ausmalung der entsetzlichen Schmach und Erniedrigung Deutschlands. Wer aber möchte gleichwohl dieses gewaltige Werk missen? Die Schwächen der Forschung sind leicht durchschaubar, an Kunst der Darstellung hat sich Schiller den größten Meistern aller Zeiten angereiht. Fast unbegreiflich erscheint die geistige Kraft, welche auch

unter den ungünstigsten Verhältnissen mit solcher Freiheit und Sicherheit sich äußern konnte.

Als sich im Juni 1791 die glücklicherweise falsche Nachricht von Schiller's Tode verbreitete, schrieb Baggesen an Reinhold (Briefwechsel. Bd. 1, S. 50): „Daß der Schauspieldichter in ihm gestorben ist, kann ich vielleicht vergessen lernen; aber daß Deutschlands erster und vielleicht aller Künftigen erster Geschichtsschreiber nicht mehr ist, das werde ich nie, nie verbluten.“

Und wäre Schiller's Verdienst um die Geschichte kein anderes, als daß er in Deutschland der Erste war, welcher die Geschichte aus einer Schulsache zu einer lebendigen Volkssache machte, der Ton, in welchem Niebuhr und Gervinus von seiner Geschichtsschreibung sprechen, wäre gerichtet.

Schiller selbst ging aus diesen geschichtlichen Studien als ein durchaus Anderer hervor.

Durch die Geschichte ist Schiller vollends von Rousseau erlöst worden. Sein ganzes Denken und Empfinden wurde gegenständlicher, thatsächlicher.

Und vom ersten Anbeginn verknüpfte sich mit dem geschichtlichen Studium Schiller's noch ein anderes, sehr gewichtiges neues Bildungselement.

Je reiner und heller allmählich das vernunftgemäße Menschheitsideal in ihm aufleuchtete, um so wahlverwandter fühlte auch er sich, wie wenige Jahre vorher Goethe unter der Obmacht derselben Stimmungen, von der reinen und schönen Menschlichkeit der Poesie der Griechen ergriffen.

Voß mit seiner Homerübersetzung hatte ihm eine völlig neue Welt erschlossen. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 bestätigt Schiller ausdrücklich, daß er in dem entscheidenden Alter, in welchem die Gemüthsform meist für das ganze Leben bestimmt wird, im Alter von dem vierzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahr, sich ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur völlig verabsäumt und selbst aus dem Lateinischen nur sehr sparsam geschöpft hatte.

Wer denkt nicht an jene wunderbare Elegie von den Göttern Griechenlands, die im März 1788 mitten unter den Vorarbeiten seiner niederländischen Geschichte entstand und die die überwältigende Macht dieser neuen Eindrücke mit so tief ergreifender Empfindung ausspricht?

Caroline von Wolzogen und die Briefe Schiller's an Körner erzählen uns, wie er während seines Sommeraufenthalts in Rudolstadt mit den geliebten Frauen am Abend den ganzen Homer las, die Odyssee in der Uebersetzung von Voß, die Ilias in einer prosaischen Uebersetzung, und wie sie von Homer sodann zu den griechischen Tragikern übergingen, die sie sich zunächst freilich nur in der verzopften französischen Bearbeitung Brumoy's zu eigen machen konnten. „Es war uns", sagt Caroline von Wolzogen, „als riesele ein neuer Lebensquell um uns her; diese große Darstellung der Menschheit in ihrer Allgemeinheit und ewigen Naturwahrheit ergriff uns im tiefsten Innern." Auf den Wunsch der Geliebten übersetzte Schiller die Iphigenie von Aulis und einzelne Scenen der Phönicierinnen, und um dieselbe Zeit trug er sich auch mit einer Uebersetzung des Agamemnon von Aeschylus; denn dieses Stück, schreibt er an seine Braut, sei eines der schönsten, die je aus einem Dichterkopf hervorgegangen.

Schiller war von diesen Eindrücken so in's innerste Mark getroffen, daß er sich vornahm, in den nächsten zwei Jahren keinen modernen Schriftsteller mehr zu lesen; nur so könne er seinen durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei von der wahren Einfachheit entfernten Geschmack reinigen; nur so könne er hoffen, sich in den Geist der Griechen und deren hoheitsvollen Stil unvermerkt einzuleben.

Beide Richtungen, das Studium der Geschichte und das Studium der griechischen Dichtung, durchdrangen sich in Schiller zu tief innerlicher Einheit und Wechselwirkung.

Nicht mehr das Naturevangelium Rousseau's, sondern die durch Bildung geläuterte Natur. Das Urbild und das Vorbild dieser wiedergeborenen und erhöhten Natur aber ist das kunstverklärte Griechenthum.

Tief und begeistert, wenn auch zu gedankenmäßig lehrhaft giebt dieser Anschauung das tiefsinnige Gedicht „Die Künstler“ Ausdruck. Bereits im Sommer 1788 zu Rudolstadt begonnen, wurde es am 4. Februar 1789 vollendet. Schiller selbst sagt wiederholt, daß es aus dem Innersten seines Wesens gequollen. Wie die Kunst die erste Führerin der Menschheit ist und die sittliche und wissenschaftliche Kultur vorbereitet, so ist auch die Kunst allein, obgleich der Denker jetzt „trunken von siegrufenden Päanen, mit rascher Hand schon nach der Krone greift“, der Menschheit volle Entfaltung und Vollendung; der Menschheit Ideal ist erst erreicht, wenn sittliche und wissenschaftliche Kultur wieder volle Schönheit sind. Das vollendete Leben ist selbst wieder Kunstwerk. Den Künstlern ruft das Gedicht zu:

„Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit Euch, dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

— — —

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in Euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

— — — —

Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben.

— — —

Fern dämmre schon in Eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.“

Die Herbigkeit der im Winter 1790 geschriebenen Recension über Bürger's Gedichte ist nur zu verstehen, wenn man sie mit den in den Künstlern ausgesprochenen Ideen und Forderungen zusammenhält. Die Dichtung, heißt es auch hier, soll aus der modernen Zersplitterung und Zerstückelung der Seelenkräfte gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellen, der Dichter soll mit seiner idealisirenden Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen.

Alle späteren Ideen Schiller's liegen in diesem Gedicht im Keime. Seine gesammte Thätigkeit in den nächstfolgenden Jahren war wesentlich darauf gerichtet, diese neue Anschauungsweise in ihrer ganzen und vollen Tragweite auszugestalten. Nach der sittlichen Seite sowohl wie nach der künstlerischen.

Nach der sittlichen Seite bedurfte es von diesem Standpunkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit Kant, dessen Philosophie alle Gemüther beherrschte. Auch Schiller wurde, sobald er diese Philosophie kennen lernte, ihr begeisterter Schüler und Anhänger; aber von ihrer sinnenfeindlichen Sittenlehre sah er sich durch eine himmelweite Kluft getrennt.

Von hier aus entspringen die philosophischen Studien und Abhandlungen Schiller's; fast alle gehen auf die Ergänzung und schöpferische Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Und nach der künstlerischen Seite bedurfte es von diesem Standpunkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit den dichterischen Zeitrichtungen, mit seiner eigenen Vergangenheit und mit den bestimmt in's Auge zu fassenden Zielen seiner dereinstigen neuen dichterischen Zukunft. Was sich bereits im Don Carlos ankündigte, das Absehen von dem ausschließlichen Muster Shakespeare's, das hatte sich unter der Gewalt der griechischen Dichter, insbesondere der griechischen Tragiker, nur um so tiefer vollzogen. „Ehe ich", schreibt Schiller in einem Briefe an Körner vom 26. November 1790, „der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein." In einem anderen Briefe vom 24. October 1791 setzt Schiller hinzu: „Ueberhaupt und vorzüglich strebe ich durch die Uebersetzungen der tragischen Dichter nach dem griechischen Stil, was Du auch dagegen magst auf dem Herzen haben."

Grund und Zweck der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist es, zu erörtern, wie und inwieweit der moderne Dichter neben dem alten bestehen könne. Und dieses Thema wich fortan nicht mehr aus seiner Seele.

Nur wer keinen Begriff hat von dem tiefen Gedankenleben Schiller's, kann Schiller's geschichtliche und philosophische Epoche beklagen. Schiller wäre niemals dieser volle und große Mensch, niemals dieser volle und große Dichter geworden, hätte er diese schweren und langen und nach der Natur seines Geistes unerläßlichen Bildungskämpfe nicht voll und ganz ausgekämpft.

Am 2. Februar 1789 schrieb Schiller an Körner: „Das ist richtig, daß diese Diversion, besonders wenn sie einige Jahre dauert, einen sehr merklichen Einfluß auf meine erste dramatische Arbeit haben wird und, wie ich doch immer hoffe, einen glücklichen. . . . Was ich auch auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihre Rechte behaupten; in anderen Sachen werde ich nur so weit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen; und Alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen. In acht Jahren wollen wir einander wieder daran erinnern." Der Erfolg hat gezeigt, wie tiefblickend Schiller die Bedürfnisse seines Entwicklungsganges erkannte und beurtheilte.

2. Die philosophischen Abhandlungen und die philosophirenden Gedichte.

Schiller war ganz und gar von seinen geschichtlichen Arbeiten umdrängt, als er am 16. Mai 1790 an Körner meldete, daß die alte Lust zum Philosophiren wieder in ihm erwacht sei. Er wollte sich die aus den griechischen Dichtern neugewonnenen Kunstanschauungen zu festem Bewußtsein bringen. Neben seiner Vorlesung über Universalgeschichte las er daher in diesem Sommer zugleich eine ästhetische Vorlesung über Theorie der Tragödie.

Zunächst allerdings war auch jetzt noch sein Philosophiren ein durchaus dilettantisches. Er setzte einen Stolz darein, keinen anderen Philosophen zu Rath zu ziehen; er meinte um so sicherer neue ästhetische Principien finden zu können, je mehr er sich einzig und allein an seine tragischen Muster halte.

Bald aber erfolgte in diesen philosophischen Studien Schiller's eine sehr bedeutende Wendung.

Es ist der Vortheil kleiner Universitätsstädte, daß willkürliche wissenschaftliche Abschließung in ihnen eine Unmöglichkeit ist. Auf allen Straßen Jenas hörte Schiller von nichts als von Kant'scher Philosophie reden; mit Reinhold, dem begeisterten Apostel Kant's, war er, wenn auch nicht durch Freundschaft, so doch durch täglichen Verkehr verbunden. Wir wissen, welchen wichtigen Einfluß die kleinen geschichtsphilosophischen Schriften Kant's bereits auf Schiller's Jenaer Antrittsrede und auf seine ersten geschichtlichen Vorlesungen geübt hatten. Und nun war in demselben Jahr 1790, da Schiller über einer neuen Aesthetik sann, auch Kant's Aesthetik, die Kritik der Urtheilskraft, erschienen, und hatte sogleich die lebhafteste Theilnahme Aller auf sich gezogen, selbst Goethe's, der sich grundsätzlich von der neuen Philosophie fern hielt. Wie also hätte Schiller diesem mächtigen Anreiz auf die Dauer widerstehen können? Zumal als ihm durch die schwere verhängnißvolle Krankheit, die ihn im Anfang des Jahres 1791 überfiel und an den Rand des Grabes brachte, längere Enthaltung von aller selbstschöpferischen Thätigkeit zu unabweislicher Nothwendigkeit wurde? Am 3. März 1791 schreibt Schiller an Körner: „Du erräthst wohl nicht, was ich jetzt lese und studire? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten. Bei meiner geringen Bekanntschaft mit philosophischen Systemen würde mir die Kritik der reinen Vernunft und würden mir selbst einige Reinhold'sche Schriften für jetzt noch zu schwer sein und zu viel Zeit wegnehmen. Weil ich aber über Aesthetik schon viel nachgedacht habe und empirisch noch mehr darin bewandert bin, so komme ich in der Kritik der Urtheilskraft weit leichter fort und lerne gelegentlich viele Kantische Vorstellungen kennen, weil er sich in diesem Werke darauf bezieht und viele Ideen aus der Kritik der Vernunft in der Kritik der Urtheilskraft anwendet.

Kurz, ich ahne, daß Kant für mich kein so unübersteiglicher Berg ist und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlassen." Die Gunst der Umstände begünstigte diese Bestrebungen. Durch die hochherzige Gabe des Herzogs von Augustenburg, jährlich tausend Thaler auf drei Jahre, wurde Schiller in den Stand gesetzt, wie er am 13. December 1791 im ersten Gefühl seiner Freude schreibt, endlich einmal unabhängig von Nahrungssorgen ganz den Entwürfen seines Geistes zu leben, zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten. Diese Muße gehörte fast ausschließlich dem hingebendsten Studium Kant's. Seitdem war Schiller einer der begeistertsten und, wie es bei seiner gewaltigen Schaffenskraft nicht anders sein konnte, einer der wirksamsten Kantianer.

Alles, was Schiller nach dieser Zeit Philosophisches geschrieben hat, steht daher mit der Lehre Kant's in der engsten Verbindung, wenn auch vielfach den Meister bekämpfend und ihn selbständig fortbildend.

Schon im December 1791, unter den ersten Eindrücken der neuen Kant'schen Anregungen, schrieb Schiller die Aufsätze „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" und „Ueber die tragische Kunst". Es sind unfertige Aphorismen aus den zuerst von Kant unabhängig entworfenen Collegienheften, nur nachträglich mit einigen Kant'schen Anschauungen und Ausdrucksweisen verbrämt. Selbstschöpferisch innerhalb seines neuen Standpunktes wurde Schiller erst, nachdem er im September 1792 die Geschichte des dreißigjährigen Krieges beendigt hatte.

Auf eine „Lücke" in Kant's Schönheitsbegriff hatte ihn Körner aufmerksam gemacht.

Als Schiller ihm sein Studium der Kritik der Urtheilskraft gemeldet hatte, hatte Körner am 13. März 1791 geantwortet: „Kant spricht blos von der Wirkung der Schönheit auf das Subject; die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objecte, die in den Objecten selbst liegt, und auf welcher diese Classification beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch

zu finden wäre." Diese Worte zündeten in Schiller um so tiefer, da er in seinem Gedicht von den Künstlern bereits selbst überall von einer solchen in den Dingen selbst liegenden Schönheit ausgegangen war. Schiller ruhte und rastete nicht, die Lücke Kant's auszufüllen, d. h. nach dem in den Dingen selbst liegenden unterscheidenden Merkmal und Gesetz des Schönen zu suchen. Er suchte nicht vergeblich. Bereits im Mai 1792, bei einem Besuch in Dresden, konnte Schiller seinem Freund Körner Briefe über die Grundlagen der Aesthetik ankündigen. Im Winter 1792—93 las er ein Privatissimum über dasselbe Thema. Die beabsichtigte Ausführung eines philosophischen Gesprächs „Kallias oder über die Schönheit", welches den Grundbegriff entwickeln und in seiner vollen Bedeutung und Tragweite systematisch darlegen sollte, ist leider unterblieben. Aber wenigstens über diesen Grundbegriff selbst haben wir durch die eingehenden Briefe Schiller's an Körner hinreichenden Einblick.

Es ist der Begriff der organischen Selbstgestaltung, der Begriff der freien Selbstbestimmung, der Freiheit und Autonomie in der Erscheinung. Besonders die Briefe vom 8. und 18. Februar 1793 sind für die Geschichte der Aesthetik von unvergänglichem Werth. In dem letzteren schreibt Schiller: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück und diese nennen wir Schönheit." Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anderes als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart. Sobald wir ein Ding ästhetisch beurtheilen, wollen wir blos wissen, ob es das, was es ist, durch sich selbst sei. Nicht zwar, als ob Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an sich mit der Schönheit unverträglich wären, jedes schöne Product muß sich vielmehr Regeln unterwerfen; sondern darum, weil der augenfällige und bemerkte Einfluß eines Zweckes und einer Regel sich als Zwang

ankündigt und Heteronomie für das Object bei sich führt. „Das schöne Product darf und muß sogar regelmäßig sein; aber es muß regelfrei erscheinen.“

Folgerichtig mußte nun dieser wichtige Begriff der in sich organischen Schönheit durch alle Hauptgebiete der verschiedenartigen Schönheitserscheinungen einheitlich durchgeführt werden. Schiller sah darin recht eigentlich die Probe der Richtigkeit, daß dieser Begriff die Aesthetik der Sitte und des Lebens und die Aesthetik der Kunst zugleich umfasse. Nichtsdestoweniger ließ Schiller, um sich nicht allzulange von seinem inneren Dichterberuf zu entfernen, diesen weitaussehenden Plan eines vollständigen Systems fallen und zerstreute die gewonnenen Studienblätter in einzelne Abhandlungen.

Man hätte meinen sollen, daß, war nun einmal, nach Aufgebung des Ganzen, zwischen der Aesthetik der Sitte und des Lebens und zwischen der Aesthetik der Kunst zu wählen, die Aesthetik der Kunst dem Dichter unendlich näher liegen mußte. Und in der That hatte Schiller diese Aufgabe scharf in's Auge gefaßt. Emsig sieht er sich in dieser Zeit nach Büchern über bildende Kunst und Musik um. Die Bemerkungen, welche Schiller in jenen Briefen an Körner von seinem neuen Gesichtspunkt aus über künstlerische Technik und über Stil und Manier macht, sind äußerst fein und scharfsinnig und verdienen noch heut die sorgsamste Beachtung. Um so überraschender ist es, daß Schiller gleichwohl den entgegengesetzten Weg einschlug und sich vorzugsweise auf die Erforschung und Darlegung der Gesetze der Aesthetik der Sitte beschränkte.

Zugleich lag es in Schiller's Gesammtcharakter begründet, daß die Frage nach der Ausgestaltung des „schönen Menschen“, der ästhetischen Persönlichkeit, sich ihm in den Vordergrund drängen und die Frage nach der ästhetischen Beschaffenheit des Kunstwerkes oder Naturproductes zurückschieben mußte. Die gewaltige Subjectivität seines Wesens prägt sich darin aus. Und es ist unverkennbar, wie auch in jenen Briefen, wo er sich mit Körner um die Feststellung des objectiven Schönheitsbegriffes bemüht, die Betonung der subjectiven Seite, der Auffassung des Schönen, immer wieder hervor-

klingt. Wie läßt sich der Begriff der „Erscheinung“, mit dem Schiller hier beständig operirt, trennen von der Betrachtung der geistigen und sinnlichen Organe, durch deren Wahrnehmungen die „Erscheinung“ zu Stande kommt? Und ausdrücklich schreibt Schiller an Körner schon am 23. Februar 1793: „Ich habe neulich schon berührt, daß keinem Dinge in der Sinnenwelt Freiheit wirklich zukomme, sondern blos scheinbar sei. . . . Wie kann man einen objectiven Grund dieser Vorstellung in der Erscheinung suchen? Dieser objective Grund müßte eine solche Beschaffenheit derselben sein, deren Vorstellung uns schlechterdings nöthigt, die Idee der Freiheit in uns hervorzubringen und auf das Object zu beziehen.“ Es handelt sich also um eine Beschaffenheit, deren Werth nicht in sich selbst, sondern in ihrer Wirkung auf das betrachtende Subject gefunden wird. Und dies ist die Brücke, auf welcher Schiller dazu gelangt, später sein Interesse wieder ausschließlich dem die Schönheit auffassenden Menschen und seiner „ästhetischen Erziehung“ zuzuwenden und dadurch seiner Aesthetik den psychologischen Charakter zu geben, durch welche sie auch für die heutige, dieser Forschungsweise sich mehr und mehr zuwendende Wissenschaft ihren Werth behält. Zunächst jedoch wurde es für Schiller's Fortschreiten auf diesem Wege von hemmender Wirkung, daß es in diesem Zeitpunkt noch weit mehr sittliche als künstlerische Fragen und Anliegen waren, welche ihm auf dem Herzen lagen.

Noch war Schiller viel zu sehr mit der Entwicklung seines inneren Menschen beschäftigt, als daß er schon jetzt Drang und Zeit gehabt hätte für eine künstlerische Stillehre, wie ein so großes Muster in Lessing's Laokoon vorlag und wie sie später Schiller selbst in seinem Briefwechsel mit Goethe für die Forderungen und Gesetze der epischen und dramatischen Dichtart so geistvoll erfaßte. Wie schon das Lehrgedicht von den Künstlern vor Allem vom Leben selbst Schönheit und künstlerische Verklärung verlangt hatte, so fragte Schiller auch jetzt, wie er sich in einem Briefe vom 10. December 1793 an Körner ausdrückt, vor Allem nach dem Einfluß des Schönen und des Geschmacks auf den Menschen und die Gesellschaft.

Und zwar um so angelegentlicher, je mehr ihm grade hier Kant's Anschauung widerstrebte.

Die Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Aesthetik wurde ihm eine Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Sein Kampf ging gegen Kant's starres Pflichtgebot und dessen grämliche Abweisung aller sinnlichen Neigungen und Antriebe. Wie in Luther, meinte Schiller, so sei auch in Kant Etwas, was an einen Mönch erinnere, der sich zwar sein Kloster geöffnet habe, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen könne.

In den Briefen an Körner ist dieses Thema klar ausgesprochen. „Offenbar," schreibt Schiller am 19. Februar 1793, „hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes und Peinliches in der Erscheinung. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respectirt wissen, weil wir jedes Wesen in der ästhetischen Beurtheilung als einen Selbstzweck betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, ekelt (empört), daß etwas dem anderen aufgeopfert werde und zum Mittel dienen soll. Daher kann eine moralische Handlung niemals schön sein, wenn wir der Operation zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird. Unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht wirklich ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur blos den Auftrag unserer Triebe vollführte, indem sie sich den Trieben gerade entgegen unter die Herrschaft des reinen Willens beugt." Nicht starre Sittlichkeit, sondern sittliche Schönheit ist, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen, denn diese tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist.

Ihre ausführliche und endgiltige Darlegung aber fand diese Anschauung Schiller's in der klassischen Abhandlung über Anmuth und Würde, welche im Mai 1793 entstand.

Es ist die unzweifelhaft wichtigste Urkunde für die Beurtheilung von Schiller's sittlichem Lebensideal.

Bedeutsam beginnt diese Abhandlung mit der Hinweisung auf eine griechische Mythe. Wir stehen hier überall auf ächt griechischem Boden.

Der erste Theil handelt von der sittlichen Anmuth. Die Grundgedanken sind folgende:

Wohl ist sie von unendlichem Reiz, jene angeborene Körperschönheit, die eine Gunst der Natur und des Glücks ist; der Natur, welche die Anlage dazu hergab und selbst entwickelte, des Glücks, welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte. Aber diese Schönheit des Baues oder, wie sie Schiller nennt, diese architektonische Schönheit ist doch nur die eine Seite. Der Mensch ist nicht blos Naturwesen, er ist zugleich freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist selbst bildet sich seinen Körper durch die Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. So wie ein feindseliger, mit sich uneiniger Geist sogar die erhabenste Schönheit des Baues zu Grunde richtet, daß man unter den unwürdigen Händen der Freiheit das herrliche Meisterstück der Natur zuletzt nicht mehr erkennen kann, so sieht man auch zuweilen das heitere und in sich harmonische Gemüth der durch Hindernisse gefesselten Technik zu Hilfe kommen, die Natur in Freiheit setzen und die noch eingewickelte gedrückte Gestalt mit göttlicher Glorie auseinanderbreiten. Diese geistgeborene Schönheit ist es, welche Schiller im Gegensatz zur architektonischen Schönheit als Anmuth oder Grazie bezeichnet. Mit Recht kann er daher sagen, die architektonische Schönheit mache dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie dagegen ihrem Besitzer Ehre; jene sei ein Talent, diese persönliches Verdienst. Es fragt sich nur, wie das Gemüth, d. h. die moralische Empfindungsweise beschaffen sein müsse, die sich am besten mit dieser anmuthsvollen Schönheit im

Ausdruck verträgt oder gar dieselbe hervorbringt. Unbedingte Verleugnung und Unterdrückung der Forderungen der Sinnlichkeit kann es nicht sein. Schönheit ist nur, wo der Natur ihre Freiheit gewahrt ist; hier aber muß der Geist, weil die Sinnlichkeit fortwährend hartnäckig und kraftvoll widersteht, auf's sichtbarste Zwang und Gewalt üben. Ebensowenig kann es die unbedingte Herrschaft des Naturtriebes sein. Nicht blos den moralischen Sinn, der den Ausdruck der Menschheit unnachläßlich fordert, empört ein Mensch in diesem Zustand; auch der ästhetische Sinn, der sich nicht mit dem bloßen Stoffe befriedigt, sondern in der Form ein freies Vergnügen sucht, wird sich mit Ekel von einem solchen Anblick abwenden, bei welchem nur die Begierde ihre Rechnung finden kann. Das erste dieser Verhältnisse zwischen beiden Naturen im Menschen erinnert an eine Monarchie, wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaum hält; das zweite an eine wilde Ochlokratie, wo der Bürger durch Aufkündigung des Gehorsams gegen den rechtmäßigen Oberherrn so wenig frei als die menschliche Bildung durch Unterdrückung der moralischen Selbstthätigkeit schön wird, vielmehr nur dem brutalen Despotismus der untersten Klassen, wie hier die Form der Masse, anheimfällt. Was also ist das Ergebniß? Wenn weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird — denn es giebt keinen vierten Fall — derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zusammenfallen, die Bedingung sein, in welcher diese Schönheit erfolgt. Der Mensch ist nicht dazu bestimmt, einzelne sittliche Handlungen zu verrichten, sondern ein sittliches Wesen zu sein. Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist seine Vorschrift, und Tugend ist nichts anderes als Neigung zur Pflicht. Der Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen: er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Dadurch schon, daß die Natur ihn zum vernünftig sinnlichen Wesen d. h. zum Menschen machte, kündigte sie ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden

hat, auch in den reinsten Aeußerungen seines göttlichen Theiles den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesammten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Prinzipien hervorquillt, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, ist seine sittliche Denkart geborgen; denn so lange der sittliche Geist noch Gewalt anwendet, muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. Der blos niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden.

Mit freudigster Anerkennung betont Schiller, was für ein großes Verdienst Kant's es war, gegen die Ausschweifungen der einseitig auf die Befriedigung der menschlichen Neigungen gegründeten Glückseligkeitslehre, die durch die Engländer und Franzosen auch in die deutsche Aufklärungsbildung gekommen, wieder an die Strenge des unverbrüchlichen Pflichtbegriffs erinnert zu haben. „In der Kantischen Moralphilosophie", fährt Schiller jedoch fort, „ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Ascetik die moralische Vollkommenheit zu suchen." „Kant war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solon's noch nicht werth und empfänglich schien. . . . Womit aber hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte? Weil oft sehr unreine Neigungen den Namen der Tugend usurpiren, mußte darum auch der uneigennützige Affect in der edelsten Brust verdächtig gemacht werden? . . . Es ist für moralische Wahrheiten gewiß nicht vortheilhaft, Empfindungen gegen sich zu haben, die der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf. Wie sollen sich aber die Empfindungen der Schönheit und Freiheit mit dem austeren Geist eines Gesetzes vertragen, das ihn mehr durch Furcht als durch Zuversicht leitet, das ihn, den die Natur doch vereinigte, stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, daß es ihm Mißtrauen gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft über den andern versichert? . . . Es erweckt mir kein gutes Vorurtheil für einen

Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr durch ihn mißgeleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn das beweist, daß beide Principien in ihm sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit und dasjenige ist, was man unter einer schönen Seele versteht".

„Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. . . . Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenlehre, so wie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältniß seiner Handlungen zum Gesetz die strengste Rechnung abzulegen. . . . In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. . . . Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphiren".

So weit dieser erste Theil. Der Begriff der schönen Seele in der Auffassung Schiller's ist der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinn der Alten. Nicht die abstoßende Härte Kant's, sondern die reine und freie Heiterkeit der griechischen Kalokagathie.

Bekannt ist das schöne Xenion:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung,
Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin.
Da ist kein anderer Rath, Du mußt suchen, sie zu verachten,
Und mit Abscheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut."

Und ein anderer Votivspruch sagt:

> „Ueber das Herz zu siegen ist groß, ich verehre den Tapfern;
> Aber wer durch sein Herz sieget, er gilt mir doch mehr."

Noch in der letzten Dichtung Schiller's, in der Huldigung der Künste, heißt es:

> „Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang ich wähle,
> Als in der schönen Form — die schöne Seele."

Der zweite Theil dieser Abhandlung handelt von der sittlichen Würde. Nicht als Gegensatz des ersten Theils, sondern als Ergänzung desselben.

Freilich, sagt Schiller, ist es des Menschen höchste Aufgabe, eine innige Uebereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen zu stiften, immer ein harmonisches Ganzes zu sein und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln; aber die Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist ein Ideal, das selbst in den Auserwähltesten sich immer wieder von dem Druck und dem Widerstreit der Sinne bedroht sieht. Diesen Angriffen des Affects, d. h. der überwachsenden Sinnlichkeit, hat der Mensch, um die Herrlichkeit einer schönen Seele zu erringen oder sich dieselbe zu wahren, Widerstand zu leisten; er kann dies nur, indem er der Macht der Sinnlichkeit die Macht der Vernunft entgegenstellt. In diesem Kampf verwandelt sich die schöne Seele in eine moralisch große oder erhabene; denn groß und erhaben und allein groß und erhaben ist Alles, was von einer Ueberlegenheit des höheren Vermögens über die sinnliche Niedrigkeit Zeugniß giebt. Jetzt erprobt sich untrüglich, was in dem angegebenen Sinn eine schöne Seele, d. h. eine Charaktererrungenschaft, und was nur ein sogenanntes gutes Herz, d. h. eine angeborene Temperamentstugend ist. Der Naturtrieb übt im Affect über den Willen eine vollkommene Zwangsgewalt aus; wo ein Opfer nöthig ist, wird es die Sittlichkeit und nicht die Sinnlichkeit bringen. Die Temperamentstugend unterliegt und sinkt im Affect zum bloßen Naturproduct herab. Wo hingegen die Vernunft selbst, wie bei einem schönen Charakter der Fall ist,

die Neigung in Pflicht nahm und der Sinnlichkeit das Steuer nur anvertraute, so wird sie dies Steuer in demselben Augenblick zurücknehmen, da der Trieb seine Vollmacht mißbrauchen will. Die schöne Seele geht in's Heroische über und erhebt sich zur reinen Intelligenz. Nennen wir die schöne Seele in der idealen Heiterkeit ihres ruhig harmonischen Gleichgewichts Anmuth, so nennen wir sie in der kämpfenden Bethätigung ihrer sittlichen Kraft und in dem Sieg ihrer Geistesfreiheit Würde. Anmuth und Würde sind also so wenig Gegensätze, daß sie vielmehr nur verschiedene Spiegelungen des einen und selben Charakterideals sind. Schiller setzt hinzu: „Da Würde und Anmuth ihre verschiedenen Gebiete haben, worin sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand einer Person nicht aus; vielmehr ist es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth empfängt. . . . Sind Anmuth und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet."

Wie Schiller am Eingang dieser Betrachtungen höchst bedeutsam von der griechischen Mythe ausging, so kehrt er nicht minder bedeutsam auch am Schluß zum Griechenthum wieder zurück. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit, sagt er, sind die Antiken gebildet, gleichwie er in den Briefen über die ästhetische Erziehung begeistert von der Juno Ludovisi rühmt, daß es weder Anmuth noch Würde sei, was aus diesem herrlichen Antlitz zu uns spreche, denn es sei beides zugleich.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde liegt so sehr der innerste Kern der sittlichen Denkweise Schiller's, daß sich um sie eine beträchtliche Anzahl kleiner Abhandlungen gruppirt, die wesentlich den Zweck haben, diesen Grundgedanken weiter auszuführen und vor einseitigen Angriffen und Mißverständnissen zu schützen.

Man verkennt die Absichten Schiller's gänzlich, wenn man gemeint hat, daß die Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, die, wie gegen die hohle Schön-

geisterei in der Wissenschaft, so auch gegen die hohle Schöngeisterei in der Auffassung des sittlichen Lebens eifert, wieder in die strengen Wege Kant's zurücklenke. Diese Abhandlung ist nur verständlich, wenn man sofort ihr Seitenstück, die Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten, zur Vergleichung herbeizieht.

Am schlagendsten tritt die Uebereinstimmung mit der Abhandlung über Anmuth und Würde noch in der Abhandlung von 1801 über das Erhabene hervor; nur mit dem Unterschied, daß Schiller, wahrscheinlich um die Spötteleien Kant's, welcher in einer gegen Schiller gerichteten Anmerkung der zweiten Auflage seiner Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft die Grazien mit verführerischen Buhlschwestern verglichen hatte, unschädlich zu machen, jetzt die Ausdrucksweise verändert hat und die Anmuth nunmehr als das Schöne, die Würde als das Erhabene bezeichnet.

In diesem Sinn heißt es auch hier: „Ohne das Schöne würde zwischen unserer Naturbestimmung und unserer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein. Ueber dem Bestreben, unserem Geisterberuf Genüge zu leisten, würden wir unsere Menschheit versäumen und, alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unserer Würde vergessen machen. In der Erschlaffung eines ununterbrochenen Genusses würden wir die Rüstigkeit des Charakters einbüßen und unsere unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für Beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen."

Ferner: „Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevolle Reise, macht uns die Fesseln der Nothwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln

und alles Körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet; über diese hinaus kann ihn sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu; ernst und schweigend und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlige Tiefe. In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stände."

Schiller hat diesen Gedanken fast wörtlich in einem Epigramm „Die Führer des Lebens" ausgesprochen, welches ursprünglich weit bezeichnender den Titel „Schön und Erhaben" führte.

„Zweierlei Genien sind's, die Dich durchs Leben geleiten.
Wohl Dir, wenn sie vereint helfend zur Seite Dir stehn!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt Dir der eine die Reise,
Leichter an seinem Arm werden Dir Schicksal und Pflicht.
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft Dich,
Wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht.
Hier empfängt Dich entschlossen und ernst und schweigend der andere,
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe Dich hin.
Nimmer widme Dich einem allein! Vertraue dem erstern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern Dein Glück!"

Am Schluß der philosophischen Lehrjahre stehen die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, zweifellos die bedeutendste Leistung Schiller's auf dem Gebiet der Aesthetik.

Ursprünglich waren es Privatbriefe an Schiller's Freund und Wohlthäter, den Herzog Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg. Diese Briefe waren durch den Brand des königlichen Schlosses in Kopenhagen vernichtet worden, und der Herzog hatte

eine Abschrift verlangt. Am 20. Januar 1795 schickte Schiller das erste Heft der Horen an den Herzog mit den Worten: „Als ich im vorigen Jahr damit umging, eine Abschrift meiner in Kopenhagen verunglückten Briefe zu besorgen, drangen sich mir so viele Unvollkommenheiten darinnen auf, daß ich mir nicht erlauben konnte, solche in ihrer ersten Gestalt wieder in die Hände Eurer Durchlaucht zu geben; ich unternahm deswegen eine Verbesserung, welche mich weiter führte als ich dachte, und der Wunsch, etwas hervorzubringen, das Ihres Beifalls würdig wäre, veranlaßte mich, jenen Briefen nicht nur eine ganz neue Gestalt zu geben, sondern auch den Plan derselben zu einem größeren Ganzen zu erweitern." Von den ursprünglichen Briefen sind einige wieder aufgefunden und 1876 von A. L. S. Michelsen veröffentlicht worden. Die jetzige Fassung, die zuerst in den Horen erschien, fällt in die Zeit vom September 1794 bis zum Juni 1795.

Es könnte scheinen, als beträten wir hier ein neues Gebiet. Die ersten Briefe verweisen auf die niederschlagenden Eindrücke der entartenden französischen Revolution und sprechen es als ihre Aufgabe aus, darzuthun, daß der Weg zur Politik durch die Aesthetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Allein der Verlauf der Untersuchung verläßt diesen politischen Ausgangspunkt völlig. Bald befinden wir uns auch hier wieder unversehens ganz ausschließlich in der Welt der inneren Bildung, in dem Zauberkreise der rein auf sich selbst gestellten und heiter in sich befriedigten schönen Persönlichkeit.

Dieser beachtenswerthe Widerspruch zwischen Anfang und Schluß wird selten beachtet. In den ersten Briefen wird der Staat als Zweck hingestellt und die Schönheit erscheint nur als das wirksamste und zuverlässigste Mittel, den leidigen Nothstaat in den freien Vernunftstaat umzubilden; in den späteren Briefen wird der Staat der Wirklichkeit, gleichviel von welcher Form und Verfassung, ganz und gar bei Seite geschoben und dafür als höchstes Ideal menschlicher Gesellschaft ein sogenannter ästhetischer Staat gepriesen, der, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, dem Bedürfniß nach

zwar in jeder feingestimmten Seele, der That nach aber wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Cirkeln zu finden sei. In den ersten Briefen Erziehung zum Staat, in den späteren Briefen vielmehr Loslösung und Befreiung vom Staat. In den ersten Briefen erscheint die Schönheit, wie in dem Gedicht von den Künstlern, als Grundlage und Ziel der staatlichen Freiheit, in den späteren Briefen als Ersatz derselben.

Der Grund dieses Umschwungs ist leicht nachzuweisen. Der leitende Gedanke der ersten Briefe wird treffend durch einen Zug bezeichnet, welchen Hoven in seiner Selbstbiographie (S. 133) aus der Zeit von Schiller's Aufenthalt in Schwaben im Sommer 1793 erzählt. Als beide Freunde von der Aussichtslosigkeit der französischen Revolution sprachen, wies Schiller auf die Schriften Kant's, die eben auf dem Tisch lagen: nur hier seien die Principien, aus denen eine beglückende Verfassung erstehen könne; aber weder sei das Volk reif noch seien die Principien selbst schon hinlänglich entwickelt. Inzwischen aber war, seit der Rückkehr nach Jena, der innige Verkehr mit Wilhelm von Humboldt gekommen; mit freudiger Rührung, die noch von dem Wonnegefühl jener glücklichen Tage durchzittert ist, hat Humboldt am Abend seines Lebens in den Vorerinnerungen zu seinem Briefwechsel mit Schiller ein höchst anmuthsvolles Bild dieser täglichen geistvollen Unterhaltungen gegeben. Und Humboldt dachte damals noch geringer vom Staat als Schiller. Im Anfang des Jahres 1792 hatte er eine Schrift geschrieben „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen“. Ganz im Geist der deutschen Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, überdies erschreckt durch den wüsten Polizeidespotismus, welcher jetzt unter Friedrich Wilhelm II. in Preußen Platz griff, betrachtete diese Schrift den Staat nur aus dem Gesichtspunkt eines nothwendigen Uebels, und ging vor Allem darauf aus, die Wirksamkeit des Staats möglichst zu beschränken, damit er der freien Entwicklung des Einzelnen, der höchsten und gleichmäßigen Ausbildung der Persönlichkeit möglichst wenige Hindernisse in den

Weg legen könne. Von Hause aus hatte Schiller dieser Schrift die wärmste Theilnahme zugewendet; ein Bruchstück derselben hatte er in der Neuen Thalia veröffentlicht. Wie also jetzt, da die Ansichten Humboldt's, je enttäuschender sich der Gang der französischen Revolution gestaltete, um so mehr an Bedeutung und Tragweite gewannen?

Für die Erkenntniß des Lebensideals Schiller's sind besonders die letzten Briefe von hervorragender Wichtigkeit. Die klassische Abhandlung über Anmuth und Würde gewinnt hier eine sehr wesentliche Fortbildung und Umgestaltung.

Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend und empfangend, wird jetzt Sach- oder Stofftrieb, die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, wird jetzt Formtrieb, die Vereinigung und Wechselwirkung beider Triebe, welche den Menschen zur ästhetischen Persönlichkeit erhebt, wird jetzt Spieltrieb genannt. Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, heißt es, sei das Leben; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Dingen bedeute. Der Gegenstand des Formtriebes, heißt es, sei Gestalt; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge unter sich fasse. Der Gegenstand des Spieltriebes, heißt es, sei also lebende Gestalt; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und Dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nenne, zur Bezeichnung diene. Warum aber diese fremdartigen Ausdrücke, die höchst unliebsam an die krause und schwerfällige Schulsprache der eben erschienenen Wissenschaftslehre Fichte's erinnern und deren sich Schiller sogar in einigen seiner philosophirenden Gedichte bedient hat? Bald zeigt sich, daß diese Ausdrücke sehr absichtlich und bedeutungsvoll gewählt sind. Wird die Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft, von Neigung und Pflicht, kurz die geläuterte und durchgeistigte Natur jetzt Erfüllung und Bethätigung des Spieltriebes genannt, so scheint es zunächst nur eine Wiederholung des in der Abhandlung von Anmuth und Würde festgestellten Ideals zu sein, wenn Schiller den berühmten Ausspruch wagt, der Mensch spiele nur, wo er in

voller Bedeutung Mensch sei, und er sei nur da ganz Mensch, wo er spiele. Und doch ist eine durchaus neue Bestimmung hinzugetreten. Im Begriff des Spieles liegt, daß alles Stoffartige vertilgt ist, daß, um Kantisch zu reden, wir im reinen Aether des uninteressirten Interesses weilen, welches das eigenthümliche Wesen des ästhetischen Genusses bildet. Schiller zieht diese Folgerung und predigt auf Grund derselben nicht blos für die Kunst, sondern auch für das Leben einen Idealismus, der nicht sowohl eine beschauliche und schönselige Flucht aus den Enttäuschungen und Hemmnissen der Wirklichkeit in den Himmel der Phantasie ist, sondern ein Betrachten der Dinge aus der Hoheit der Idee, ein Schauen des Zeitlichen im Spiegel der Ewigkeit nach der Weise Spinoza's.

Schiller hat für diese Gesinnung und Denkweise nur den Namen des ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, nur das Bild der idealen heiteren olympischen Götterruhe. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Schiller im fünfzehnten Brief sagt: „Dieser Satz (von der Bedeutung des Spiels) ist nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Gefühl der Griechen, nur daß diese in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit dieses Satzes geleitet, ließen sie sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, und machten den Müßiggang und die Gleichgiltigkeit zum beneideten Loose des Götterstandes; ein blos menschlicherer Name für das freieste und erhabenste Sein."

„Hier allein", sagt in demselben Sinn der zweiundzwanzigste Brief, „fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen, und unsere Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren."

Mühsam ringt Schiller, hier sowohl wie in seinen philosophirenden Gedichten, nach einem treffenden Ausdruck dieser verlangten

inneren Idealität. Und es hat zu den mannichfachsten und verwirrendsten Mißverständnissen Anlaß gegeben, daß es ihm nicht gelungen ist, ein solches Schlagwort zu finden. Aber der Begriff selbst ist klar und unzweifelhaft. Es ist der Begriff einer völligen Abwesenheit aller Beschränkungen, Freiheit von Leidenschaft, Genuß des Unendlichkeitsgefühls, die vollendete Versöhnung und Harmonie aller Widersprüche und Gegensätze des Lebens; es ist das freie Darüberstehen über aller Angst und Noth des Irdischen; es ist, wenn es erlaubt ist, ein schmählich entweihtes Wort auf seine ursprüngliche Bedeutung zurückzuführen, die göttliche Ironie, von welcher die Romantiker so viel sagten und sangen, es ist das feste Insichselbstberuhen, es ist des Sieges hohe Sicherheit, die von allen Erdenmalen frei ist und alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit von sich ausgestoßen hat, es ist die volle und reine Menschlichkeit in der Seligkeit ungetrübter göttlicher Heiterkeit und Ruhe.

„Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück."

„Das höchste Ziel, wornach der Mensch zu ringen hat", heißt es in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, „ist, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen."

„Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit, Ruhe aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließend und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet!" Göttliche Idylle! Aber eine Idylle, die nur als Endziel, als schließlicher Lohn eines langen mühevollen Kampfes zu denken ist. Die Hoheit dieses Zieles macht es begreiflich, daß Schiller sich nicht scheute, die ästhetische Bildung der Persönlichkeit mit dem gewaltsamen Ausdruck der Kantischen Sittenlehre einen „Imperativ" zu nennen und, wie Körner richtig verstand, eine „ästhetische Pflicht" zu statuiren. „Das Schöne", schreibt

Schiller am 15. October 1794 dem Freunde, „ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber blos als eine Aufgabe für die sinnlich vernünftige Natur .... es ist etwas völlig Subjectives, ob wir das Schöne als schön empfinden; aber objectiv sollte es so sein."

In dieser Anschauungsweise liegt Schiller's Abschluß auf dem Höhepunkt seines Lebens. Sie war, wie er am 7. Januar 1795 an Goethe schreibt, aus seiner ganzen Menschheit genommen.

Und jetzt, nachdem Schiller einen in sich versöhnten und befriedigten Abschluß gefunden, regte sich plötzlich auch die langentbehrte dichterische Lust wieder.

Sogleich nach der Vollendung der ästhetischen Briefe, im Juli und August 1795, stellte sich, obgleich Schiller grade damals körperlich leidend war, eine staunenerregende Fülle und Frische dichterischen Schaffens ein.

Es hatte sich erfüllt, was Schiller einst seinem Freunde Körner zugerufen hatte; der scheinbare Umweg hatte ihn nur um so sicherer zu seinem Ziel geführt.

In späteren Jahren hat Schiller wohl zuweilen gezweifelt, ob ihm die lange Beschäftigung mit der Philosophie nicht mehr geschadet als genützt habe; und auch Goethe hat sich in den Gesprächen mit Eckermann in diesem Sinn ausgesprochen. In der Zeit der ersten unmittelbaren Nachwirkungen dieser Studien war das Urtheil sowohl Schiller's als Goethe's ein durchaus anderes. Wiederholt rühmt Schiller in seinen Briefen, daß er durch den saueren Weg der Philosophie an strenger Bestimmtheit des Gedankens und an Leichtigkeit des Schaffens gewonnen habe: und Goethe meinte, die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraction, die in Schiller's Natur sei, zeige sich nun in vollkommenem Gleichgewicht.

Wilhelm von Humboldt rühmt in einem Briefe vom 31. August 1795 die gleichmäßige Ruhe und Milde, die sich seitdem über Schiller's ganzes Wesen ergossen und nicht blos alles Beste in ihm selbst erhöht, sondern auch einen unbeschreiblichen wohlthätigen Einfluß auf seine ganze Umgebung geübt habe.

Der Dichter, der sich selbst zur reinsten Menschheit hinaufgeläutert, wurde der Dichter der reinsten Menschheitsideale.

Und es ist überaus bezeichnend, daß mit der Klärung und Vertiefung des Gehalts sogleich auch eine sehr bestimmte Umbildung des dichterischen Formgefühls eintrat. Fortan strengstes Streben nach reinster Idealität und Kunstmäßigkeit. Lag das höchste sittliche Ideal in der schönen Menschlichkeit des Griechenthums, so war es ganz natürlich und folgerichtig, daß, ebenso wie es bei Goethe um die Zeit seiner italienischen Reise geschehen war, sich jetzt auch bei Schiller neben den Reim die ruhig gemessene Plastik antiker Versmaße stellte. Schon am 5. October 1795 schreibt Schiller an Körner über die Einführung des Chors in die geplante Tragödie „Die Ritter von Malta". Ja schon legte er sich die tiefgreifende Frage vor, die er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung zu beantworten sucht, inwiefern er bei der großen Entfernung von dem Geist der griechischen Poesie noch Dichter sein könne, und zwar besserer Dichter als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheine.

Es ist ein Genuß der eigenthümlichsten Art, unmittelbar von der Betrachtung der philosophischen Studien und Entwicklungen Schiller's zur Betrachtung jener tiefsinnigen lyrisch-lehrhaften Gedichte überzugehen, welche der erste reiche Ertrag seiner erneuten dichterischen Thätigkeit waren.

Schiller selbst sagt von ihnen, daß sie sich noch am Ufer der Philosophie halten. Dies ist nur eine bescheidene Wendung für die denkwürdige Thatsache, daß sie, wie es kaum irgendwo ein zweites Beispiel giebt, alle wichtigsten Ergebnisse seines wissenschaftlichen Denkens zu warmem, oft tief ergreifendem dichterischen Ausdruck bringen und, was nur Sache des philosophirenden Kopfes zu sein schien, als tiefstes Gemüthsanliegen, als innersten Nerv aller ächt menschlichen That und Gesinnung darstellen.

Zwei Gruppen sind unterscheidbar. Die einen dieser Gedichte schließen sich mehr an den Ideenkreis der Abhandlung über Anmuth und Würde, die anderen mehr an den Ideenkreis der ästhetischen Briefe.

Die erste Gruppe ist die reichste und vielgestaltigste.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde lag der Schwerpunkt in dem Kampf gegen die Sinnenfeindlichkeit der Kant'schen Sittenlehre. Die innige Einheit und Durchdringung von Sinnlichkeit und Vernunft, die freiwillige Uebereinstimmung von Neigung und Pflicht, kurz, die volle und ganze und in sich harmonische, im griechischen Sinn gute und schöne Menschennatur sollte in ihrem unverbrüchlichen Recht gewahrt bleiben. Auch ein großer Theil dieser philosophischen Gedichte behandelt diesen Kampf und dessen Lösung in überraschender Mannichfaltigkeit und Lebensfülle, und mit der wunderbarsten Genialität schöpferischer Fortbildung.

„Natur und Schule," jetzt „Der Genius" überschrieben, eines der bedeutendsten Gedichte Schiller's und von Schiller selbst sehr hochgehalten, ist wesentlich ein solcher dichterischer Angriff gegen die Engherzigkeit der Kant'schen Schulbegriffe. Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen, nur des Systemes Gebält? Muß ich dem Trieb mißtraun, dem Gesetz, das Du selber, Natur! mir in den Busen geprägt? Die Antwort lautet: Freund, Du kennst die goldene Zeit, da nicht irrend der Sinn und treu wie der Zeiger am Uhrwerk auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies. Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel. Aber die glückliche Zeit ist dahin. Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter. Jetzt giebt nur noch die Weisheit des Forschers, der reinen Herzens zu den Quellen hinabsteigt, die verlorene Natur zurück. Hast Du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren, nie des frommen Instincts liebende Warnung verwirkt, schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung und weißt Du, daß sie auf ewig schweigen wird, o dann gehe Du hin in Deiner köstlichen Unschuld. Dich kann die Wissenschaft nichts lehren, sie lerne von Dir. Was Du thust, was Dir gefällt, ist Gesetz. Einfach und still gehst Du durch die eroberte Welt. In dieselbe Richtung gehört das Gedicht: „An einen jungen Freund, als er sich der Weltweisheit widmete."

Andere Gedichte versenken sich in das stille und gesetzmäßige Wesen und Walten dieser naiv schönen, harmonisch idealen Natur selbst.

Bekannt ist das kleine Epigramm, das oft Goethe zugeschrieben wird:

„Suchst Du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend — das ist's!“

Schon in der Abhandlung über die erste Menschengesellschaft hatte Schiller gesagt: Der Mensch sollte den Stand der Unschuld, den er verloren, wieder aufzusuchen lernen durch seine Vernunft, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Creatur des Instinctes ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wäre es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem solchen nämlich, wo er dem moralischen Gesetz in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinct gedient hatte, als die Pflanze und die Thiere diesem noch immer dienen. Und in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung heißt es: „Wir lieben in den Gegenständen die in ihnen dargestellte Idee, das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst; sie sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen.“

Ferner das herrliche Gedicht „Der Tanz“. Mit einer Poesie und Plastik des Auges, die an die besten Vorbilder der griechischen Anthologie erinnert, wird die reizvolle Schönheit der bunten Tanzverschlingungen geschildert, wie sie namentlich den südlichen Volkstänzen eigen ist; dann aber in ergreifender Wendung erhebt sich die Betrachtung in das Gebiet des Sittlichen:

„Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?

Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst Du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.

— — — — — —

Das Du im Spiele doch ehrst, fliehst Du im Handeln, das Maß."

Vor Allem aber gewinnt das Gedicht „Die Würde der Frauen" erst in diesem Zusammenhang seine volle und einzig richtige Beleuchtung. Die Frau in der Gefühlsunmittelbarkeit ihrer elementaren Natur ist die hehre Priesterin der unbeirrbaren sittlichen Schönheit und Maßbeschränkung, während der Mann mit seinem rauheren und ungestümeren Sinn überall das Undurchbrechbare zu durchbrechen sucht. Nirgends zeigt sich die innere Verwandtschaft Schiller's mit Goethe schlagender als hier. Iphigenia im Gegensatz zu Orest, Natalie im Gegensatz zu Wilhelm Meister; nur das ewig Weibliche zieht uns hinan.

Es ist auch künstlerisch eine der vollendetsten Kompositionen Schiller's. Prolog: Ehret die Frauen, sie flechten und weben himmlische Rosen in's irdische Leben; in der Grazie züchtigem Schleier nähren sie wachsam das ewige Feuer schöner Gefühle mit heiliger Hand. Strophe: Ewig aus der Wahrheit Schranken schweift des Mannes wilde Kraft, unstet treiben die Gedanken auf dem Meer der Leidenschaft. Gegenstrophe: „Warnend winken die Frauen den Flüchtling zurück, treue Töchter der frommen Natur. Strophe: Feindlich ist des Mannes Streben, nimmer ruht der Wünsche Streit. Gegenstrophe: Zufrieden mit stillerem Ruhme brechen die Frauen des Augenblicks Blume freier in ihrem gebundenen Wirken. Strophe: Der Mann kennt nicht den süßen Tausch der Seelen, nicht in Thränen schmilzt er hin; selbst des Lebens Kämpfe stählen nur härter seinen harten Sinn. Gegenstrophe: Wie die äolische Harfe erzittert die fühlende Seele der Frau. Strophe: In der Männer Herrschgebiete gilt das trotzige Recht der Stärke; der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh. Gegenstrophe:

Aber mit sanft überredender Bitte führen die Frauen den Scepter der Sitte, löschend die Zwietracht, die tobend entglüht, lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen, sich in der lieblichen Form zu umfassen, und vereinen, was ewig sich flieht.

Und zuletzt reiht sich noch eine andere Reihe von Gedichten an, welche bald elegisch, bald lehrhaft auf die einst vom Griechenthum so herrlich entfaltete Frische und Ursprünglichkeit vollendet schönen Menschendaseins zurückblickt und in wechselnder Stimmung zweifelnd oder hoffend an die Zukunft die ernste Frage richtet, ob das verlorene Paradies jemals wiederzufinden.

So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm „Die Sänger der Vorwelt", ihrem Ideal entfremdet, daß, während in glücklicher Griechenzeit an der Gluth des Gesanges des Hörers Gefühle entflammten und an des Hörers Gefühl der Sänger seine Gluth nährte, der Neuere kaum noch im Herzen die himmlische Gottheit vernimmt, die den Alten Leben und Wirklichkeit war. So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm „Odysseus", ihrem Ideal entfremdet, daß sie es nicht wiedererkennt, auch wenn es ihr geboten wird, wie Odysseus sein Vaterland nicht wiedererkannte, als nach den Schrecken langer irrender Fahrt ihn endlich das Geschick an Ithakas Küste trug. Abweisend wendet sich „Die Antike an den nordischen Wanderer" mit dem strengen Spruch:

„Ueber Ströme hast Du gesetzt und Meere durchschwommen,
Ueber der Alpen Gebirg trug Dich der schwindliche Steg,
Mich in der Nähe zu schauen und meine Schöne zu preisen,
Die der begeisterte Ruf rühmt durch die staunende Welt;
Und nun stehst Du vor mir, Du darfst mich Heil'ge berühren,
Aber bist Du mir jetzt näher und bin ich es Dir?"

Aber auch die sühnende Hoffnung dereinstiger Verjüngung und Wiedergeburt fehlt nicht. Klarer und bestimmter, aber mit derselben Innigkeit und Begeisterung kehrt auch jetzt die hoheitsvolle Idee des Lehrgedichts von den Künstlern in der „Macht des Gesanges" wieder. „Und wie nach hoffnungslosem Sehnen, nach

langer Trennung bittrem Schmerz, ein Kind mit heißen Reuethränen sich stürzt an seiner Mutter Herz, so führt zu seiner Jugend Hütten, zu seiner Unschuld reinem Glück, vom fernen Ausland fremder Sitten den Flüchtling der Gesang zurück, in der Natur getreuen Armen von kalten Regeln zu erwarmen." Ja die „Elegie" oder, wie sie jetzt heißt, „Der Spaziergang," ein Gedicht, das Schiller selbst als eine seiner gedankentiefsten und formvollendetsten Schöpfungen betrachtete, erhebt sich zur Weihe einer Theodicee, dichterisch aussprechend, was auch in den philosophischen Abhandlungen immer und immer wieder anklingt, daß die Kultur die Wunden, die sie geschlagen, auch wieder heile, daß zwar die halbe und unentwickelte Kultur die Totalität in unserer Natur trübe und störe, die ganze und vollendete Kultur sie aber nur um so voller und herrlicher wiederherstelle. In lebendig anschaulichen und bei aller Knappheit doch erschöpfenden Bildern entrollen sich die Hauptgestaltungen der menschlichen Geschichte, die einfach natürlichen Zustände der geschichtlichen Anfänge, das Werden der Städte und Staaten mit den Schrecken des Krieges und den Wundern des Gewerbes und des Handels, der Kunst und der Wissenschaft, dann die steigende Entartung, da die wilde Begierde von der heiligen Natur lüstern sich losringt; zuletzt aber führt die Schlußbetrachtung ergreifend aus, daß, mag Jahrhundertelang dies trügende Bild lebender Fülle bestehen, endlich doch die Noth und die Zeit mit schweren ehernen Händen das hohle Gebäu niederwirft und die Menschheit wieder zur großen und reinen Natur zurückruft.

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrest Du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz;
Immer Dieselbe, bewahrst Du in treuen Händen dem Manne,
Was Dir das gaukelnde Kind, was Dir der Jüngling vertraut,
Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns."

Die zweite Gruppe, die Verherrlichung der Idealität der ästhetischen Gemüthsstimmung nach den Anschauungen der ästhetischen Briefe, wird durch eine Trilogie gebildet, von welcher freilich nur die beiden ersten Stücke zur Ausführung gekommen sind.

Als erstes Stück ist das Gedicht „Die Ideale“ zu betrachten. Es ist der Gegensatz zwischen den schwellenden Jugendträumen und den harten Enttäuschungen des reifenden Mannesalters. Das Gefühl ruhiger Einschränkung, aber doch zugleich die Wehmuth der Entsagung. Schiller schreibt treffend an Körner, das Gedicht mit seinem absichtlich matten Schluß solle ein treues Bild des Zustandes sein, den es schildere, des Rheines, der sich bei Leyden im Sande verliere. Es ist eine Dissonanz, die nach harmonischer Lösung verlangt.

Und diese Lösung liegt im zweiten Stück in tiefsinnigster Weise. Es ist jenes ebenso eigenthümliche als großartige Gedicht, das ursprünglich „Das Reich der Schatten“, später „Das Reich der Formen“ hieß und jetzt die Ueberschrift „Das Ideal und das Leben“ führt. Schiller's tiefstes Denken und Empfinden, wie es aus seinen philosophischen Studien hervorgegangen, hat hier den zusammenfassenden dichterischen Ausdruck gefunden. Als es Schiller am 9. August 1795 an Wilhelm von Humboldt sendete, schrieb er ihm: „Liebster Freund, wenn Sie diesen Brief erhalten, so entfernen Sie Alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht. . . . Es thut mir leid, daß ich es Ihnen nicht selbst vorlesen kann und ich schenke es Ihnen nicht, wenn Sie einmal wieder hier sein werden. Ich gestehe, daß ich nicht wenig mit mir zufrieden bin, und habe ich je die gute Meinung verdient, die Sie von mir haben, . . . so ist es durch diese Arbeit.“ Und als Körner dieses Gedicht die begeisterte dichterische Darstellung des eigenen und neuen philosophischen Systems Schiller's nannte, antwortete Schiller in einem Briefe vom 21. September 1795, daß allerdings sein System über das Schöne der nothwendige Schlüssel dazu sei, daß es aber nichtsdestoweniger auf allgemein bekannten und allgemein giltigen Begriffen ruhe.

In den ersten Strophen die Exposition. Ewigklar und spiegelrein und eben fließt das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin; dem Menschen bleibt nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen? Antwort: Auch aus der Sinne Schranken führen Pfade aufwärts zur Unendlichkeit. Wollt Ihr schon auf Erden Göttern gleichen, erhebt Euch aus den wandelbaren Freuden des irdischen Genusses zur reinen ästhetischen Weltbetrachtuug, die begierdelos den Blick nur an dem Schönen, an dem Scheine weidet; werft die Angst des Irdischen von Euch, fliehet aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich. Jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen schwebet hier der Menschheit Götterbild; wenn im Leben noch des Kampfes Wage schwankt, erscheint hier der Sieg.

Sodann in den folgenden Strophen die Schilderung der unzulänglichen Wirklichkeit und des befreienden Ideals; in derselben scharf dramatischen Gegensätzlichkeit, wie „Die Würde der Frauen" das ruhelose Ungestüm des Mannes und die ruhige Anmuth der Frau in Gegensatz stellte. Im Leben wird nur der Starke das Schicksal zwingen, während der Schwache untersinkt; durch der Schönheit stille Schattenlande rinnt des Lebens Fluß sanft und eben, in der Anmuth freiem Bund vereint ruhen hier die ausgesöhnten Triebe und der Feind ist verschwunden. In der Wissenschaft und selbst in der Kunst, so lange sie noch an der Sprödigkeit des Stoffs Widerstand findet, kann der Gedanke nur beharrlich ringend sich das Element unterwerfen, nur dem mühefrohen Ernst rauscht der Wahrheit tief versteckter Born; „aber dringt bis in der Schönheit Sphäre und im Staube bleibt die Schwere mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück, nicht der Masse qualvoll abgerungen, schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen steht das Bild vor dem entzückten Blick, alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen in des Sieges hoher Sicherheit, ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit". Wenn Ihr in der Menschheit trauriger Blöße steht vor des Gesetzes Größe, da erblasse von der Wahrheit

Strahl Eure Tugend, vor dem Ideale fliehe muthlos die beschämte That! Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen; aber flüchtet aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken, d. h. löst den Widerspruch zwischen der Forderung des Gesetzes und den Schranken der endlichen Kraft, indem Ihr vermittelst der Idee der Schönheit Euer Inneres zur Harmonie der Triebe, zum Einklang von Pflicht und Neigung macht, und die Furchterscheinung ist entflohn, nehmt die Gottheit auf in Euern Willen und sie steigt von ihrem Weltenthron. In der Menschheit Leiden erliegt nur allzuoft die höhere Natur und das Unsterbliche in uns, und wohl hat der Mensch ein Recht, sich darüber zu empören und laut seine Klage zu erheben; „aber in den heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen, rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr; lieblich wie der Iris Farbenfeuer auf der Donnerwolke duft'gem Thau schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier hier der Ruhe heitres Blau“.

Zuletzt die gewaltigen Schlußstrophen, die dem ringenden Menschen die Möglichkeit und Gewißheit dieser idealen Versöhnung verheißen.

„Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten
Bis sein Lauf geendigt ist“,

„Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.“

Von dem dritten Gedicht, das der Schluß der Trilogie geworden wäre, haben wir nur Kunde durch einen Brief, den Schiller am 30. November 1795 an Wilhelm von Humboldt schrieb. Dieser Brief lautet: „Mit der „Elegie“ verglichen ist „Das Reich der Schatten“ blos ein Lehrgedicht; wäre der Inhalt des letzteren so poetisch ausgeführt wie der Inhalt der Elegie, so wäre es in gewissem Sinn ein Maximum gewesen. Sehen Sie, lieber Freund, und das will ich versuchen, sobald ich Muße bekomme, an den Almanach des nächsten Jahres zu denken. Ich will eine Idylle schreiben, wie ich hier eine Elegie schrieb. Alle meine poetischen Kräfte spannen sich zu dieser Energie noch an, das Ideal der Schönheit objectiv zu individualisiren. . . . Ich habe ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört; aber darstellend und nicht lehrend. Herkules ist in den Olymp eingetreten. . . . Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner Idylle sein. Ueber diesen Stoff hinaus giebt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Uebertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich, sie noch an die Menschheit anknüpfend, eine Bewegung in das Gemälde bringen. . . . Der Stoff dieser Idylle ist das Ideal. . . . Denken Sie Sich den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem Allen mehr zu sehen. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe, wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frei und von allem Schmutz der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden. Fragen Sie mich aber nach nichts. Ich habe blos noch ganz schwankende Bilder davon und nur hie und da einzelne Züge. Ein

langes Studiren und Streben muß mich erst lehren, ob etwas Festes, Plastisches daraus werden kann."

Offenbar hatte Schiller diese Idylle im Sinn, als er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung an den Idyllendichter die Forderung stellte, er solle uns nicht rückwärts in unsere Kindheit führen, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen unseres Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern könne als der Schlaf unserer Geisteskräfte; er solle uns vielmehr vorwärts zu unserer Mündigkeit führen, um uns die höhere Harmonie empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, den Ueberwinder beglückt. Nicht nach Arkadien, sondern nach dem Elysium. Der Begriff dieser Idylle, fährt Schiller fort, ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetz, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht darin, daß aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideal vollkommen aufgehoben sei. Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird.

Sehr begreiflich und kaum zu beklagen, daß diese Dichtung nur ein schöner Traum geblieben. Das dichterische Feingefühl warnte, die Grenzen des Darstellbaren zu überschreiten. Ueber den beabsichtigten Grundgedanken aber können wir nicht zweifelhaft sein. Er liegt in dem Epigramm „Zeus zu Herkules“:

> „Nicht aus meinem Nektar hast Du die Gottheit getrunken,
> Deine Götterkraft war's, die Dir den Nektar errang.“

3. Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung.

Durch den reichen dichterischen Segen, welchen der Sommer 1795 gebracht hatte, fühlte sich Schiller in seiner schöpferischen

Stimmung bedeutend gehoben. Noch im September 1794 hatte er kleinmüthig an Körner geschrieben, daß er nichts weniger als einen Dichter vorstellen könne, höchstens überrasche ihn der poetische Geist, wo er philosophiren wolle; jetzt spricht aus allen seinen Briefen die freudige Ueberzeugung, daß eine neue Epoche des dichterischen Schaffens für ihn gekommen sei, reiner und größer als die vorangegangene.

Schon keimte und wuchs der Plan zum Wallenstein; ernstlich beschäftigte ihn der später verworfene Plan zu den Maltesern. Allein, wie Goethe treffend in einem Gespräch mit Eckermann bemerkt, Schiller's Art war es nicht, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren. Gleich Lessing suchte auch Schiller sich erst kritisch den Weg zu bahnen. Je mehr er infolge der inneren Umbildung und Vertiefung der letzten Jahre auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen, so daß er laut eines Briefes an Körner jetzt selbst auf Don Carlos nur mit Geringschätzung herabsah, um so mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung sich erst wissenschaftlich Rechenschaft abzulegen.

Es geschah in der herrlichen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Schiller selbst bezeichnet sie als eine Brücke zur poetischen Production. Lange vorbereitet, wurde sie im September 1795 begonnen und am 4. Januar 1796 vollendet.

Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die jetzt Schiller's dichterisches Formgefühl mächtig bestimmten; einerseits die unablässig steigende Verehrung für die Griechen und andererseits die beginnende Freundschaft mit Goethe. In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung suchte sich Schiller in umsichtiger Selbstprüfung die Doppelfrage zu beantworten, die ihm aus diesen Einwirkungen entstanden war. „Erstens: Können wir Neueren im Vergleich mit der unerreichbaren Vortrefflichkeit der Alten überhaupt noch ächte Dichter sein? Und zweitens: Kann ich, Friedrich Schiller, gegenüber der gewaltigen Dichtergröße Goethe's mit meinem von Grund aus andersgearteten Naturell mich als Dichter behaupten,

kann ich meine angeborene undurchbrechbare Eigenart zum naturnothwendigen dichterischen Ausdruck bringen und doch den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechen?

Auch inmitten der strengsten und eifrigsten philosophischen Studien hatte Schiller, wie er in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 ausdrücklich bezeugt, die stete Beschäftigung mit den griechischen Dichtern nicht bei Seite gestellt. Hatte sich ihm doch grade im Kampf gegen die Enge und Härte der Sinnenfeindlichkeit Kant's die Einzigkeit griechischer Menschheit nur um so strahlender offenbart! Wir wissen, mit welcher tiefen Begeisterung Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen auf die unsterblichen Werke der Griechen verwies, in denen allein die verlorene Würde der Menschheit gerettet und aufbewahrt sei. Aus dem Nachbild das Urbild schöner und harmonischer Menschlichkeit wiederherzustellen, sei die Aufgabe des Künstlers; es komme daher Alles darauf an, daß er schon früh mit der Milch eines besseren Zeitalters sich nähre und unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reife. Die „Elegie“ und die gleichzeitigen Epigramme bezeugen, wie emsig und glücklich Schiller bemüht war, die Mahnung, die er an den Künstler der Gegenwart richtete, auch seinerseits selbst zu befolgen.

In jenem denkwürdigen Briefe an Humboldt sagt er: „Diese schnelle Aneignung der griechischen Natur unter den ungünstigsten Umständen beweist, wie mir däucht, daß nicht eine ursprüngliche Differenz zwischen mich und die Griechen getreten sein konnte; ja ich bilde mir in gewissen Augenblicken ein, daß ich eine größere Verwandtschaft zu den Griechen haben muß als viele Andere, weil ich sie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfassen kann. Geben Sie mir nichts als Muße und soviel Gesundheit, als ich bisher nur gehabt, so sollen Sie sicherlich Producte von mir sehen, die nicht ungriechischer sein sollen, als die Producte Derer, welche den Homer an der Quelle studiren.“ Mit jugendfrischer Unerschrockenheit faßt er den Entschluß, das halbvergessene Griechisch

auf's neue grammatisch zu lernen. Nur mit der ruhigen Vernunft und der schönen Natur der Alten will er sich umgeben und im eigentlichen Sinn unter ihnen leben; was er liest, soll aus der alten Welt, was er arbeitet, soll Darstellung sein.

Und als Herder für die Horen eine Abhandlung „Iduna oder der Apfel der Verjüngung“ eingesendet hatte, in welcher er den Versuch machte, nach der Weise Klopstock's eine Lanze für die nordische Mythologie zu brechen, weil diese, als unserer eigenen Denkart und Sprache entsprossen, für uns die ächte volksthümliche sei, antwortete ihm Schiller am 4. November 1795: „Giebt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und in unseren Umständen kann, so haben Sie gewonnen; denn alsdann ist nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser nordischen Gebilde mit unserem germanischen Geiste für sie entscheiden muß. Aber grade jene Voraussetzung leugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Diese Uebermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes ist meines Bedünkens so groß und so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, nothwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir grade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er sich seine eigne Welt formirt und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen fremden und idealischen Zeitalters bleibt.“

Und der eben jetzt fröhlich aufblühende Verkehr mit Goethe konnte Schiller in dieser Hinneigung zum Griechenthum nur bestärken.

Bisher hatte sich trotz aller Versuche der beiderseitigen Freunde zwischen Goethe und Schiller kein freundliches Vernehmen gestalten

wollen. Es ist sehr begreiflich, daß sich Goethe zuerst gegen Schiller ablehnend verhielt. Man muß nicht wissen, was es heißt, sein ganzes Selbst für eine große Idee einsetzen, wenn man es Goethe verübelt, daß er erschrak und zürnte, als er, aus Italien zurückkehrend, wo er sich eben zur reinsten Kunstanschauung emporgearbeitet hatte, das Ziel seines Strebens durch die Gegenwirkung der allbewunderten unreifen Jugenddichtungen Schiller's gefährdet sah. Und unglücklicherweise ließ sich Schiller, so bewundernd und sich unterordnend er in vielen brieflichen Aeußerungen zu Goethe's Größe hinaufblickt, in der Leidenschaftlichkeit verletzten Stolzes zu Schritten hinreißen, die nicht anders als kleinlich und gehässig genannt werden können. Vergleicht man seine scharfe und unleugbar ungerechte Recension über Egmont mit jenen Briefen an Körner, in welchen er seine ersten flüchtigen Begegnungen mit Goethe schildert, so ist sie schwerlich aus rein und ausschließlich künstlerischen Beweggründen abzuleiten. Selbst Faust, wie wir aus einem Brief Körner's am 29. Juni 1790 ersehen, fand damals nicht Schiller's Beifall. Das Schlimmste aber ist jene böse, alle Grenzen anständiger Kritik überschreitende Anspielung auf Goethe's Verhältniß zu Christiane Vulpius in einer Anmerkung zu der Abhandlung über Anmuth und Würde, die nur ein so großer Mensch wie Goethe jemals verzeihen konnte. Allein endlich hatte sich doch das Zusammengehörige zusammengefunden. Die Annäherung begann im Frühjahr 1794. Schiller forderte Goethe zur Mitarbeiterschaft an den Horen auf, Goethe antwortete freundlich und theilnehmend. Kurz darauf erfolgte bei zufälliger Begegnung in der naturwissenschaftlichen Vorlesung eines Jenaer Professors jenes merkwürdige Gespräch, von welchem Goethe in den Tag- und Jahresheften erzählt. Nach Goethe's Bericht war der Inhalt desselben wesentlich naturwissenschaftlich, wenn auch zugleich alle tiefsten philosophischen Fragen berührend; aus einem Brief Schiller's an Körner vom 1. September 1794 aber erhellt, daß, wie es in der Natur der Sache lag, entweder schon jetzt oder doch bald nachher alle Hauptideen der Kunst und Kunsttheorie zur Sprache kamen. Unerwartet zeigte sich die

innigste Uebereinstimmung, die um so gewichtiger war, da sie aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Beide gewannen die beglückende Ueberzeugung vollster Wesens- und Strebensverwandtschaft. Jeder sah im Anderen fortan nur die unvermißbare Bereicherung und Erweiterung seiner selbst, einen unentbehrlichen Bestandtheil des eigenen Daseins. Man kann nicht ohne Rührung lesen, was Schiller am 31. August 1794 an Goethe schreibt, daß es gut gewesen, daß sie, die so sehr verschiedene Bahnen gewandelt, nicht früher als grade jetzt zusammengeführt worden; nun aber könnten sie, so viel von dem Wege noch übrig sein möge, in Gemeinschaft durchwandeln, und zwar mit um so größerem Gewinn, da die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen hätten. Goethe's Briefe aus dieser Zeit bekunden überall dieselbe herzliche Freude; und noch in seinem hohen Alter schrieb er in Bezug auf diesen unvergleichlichen Freundschaftsbund: „Selten ist es, daß zwei Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen.“ Nur auf dem festen Grunde völlig neidloser Seelenhoheit konnte solche Freundschaft erblühen.

Caroline von Wolzogen hat in ihrer Lebensbeschreibung Schiller's (Bd. 2, S. 116) das herrliche Wort: „Es war eine merkwürdige Stunde, über die ein günstiges Geschick den reichsten Segen ausschüttete. Aus dem vertrauten freundschaftlichen Verkehr solcher Geister mußten die edelsten Früchte hervorkeimen. Keine Nation, keine Periode der Literatur bietet uns einen so schönen, aus ächter und reiner Begeisterung für Wahrheit und Schönheit entsprungenen Verein, ein so inniges neidloses Zusammenstreben nach dem höchsten Ziel; und auch als Muster des deutschen Nationalsinns, der das Große und Wesentliche rein zu ergreifen und sich aller kleinlichen Beziehungen zu entschlagen vermag, kann dieses Verhältniß gelten.“

Was Schiller jetzt am meisten an Goethe's Dichtergenius bewunderte und was in der That, wie Schiller aufrichtig anerkannte, Goethe dichterisch so hoch über Schiller stellt, das ist die gesunde und sichere Sinnlichkeit Goethe's, seine feste und lebendige Ge=

staltungskraft, seine geniale und darum durchaus naive Intuition, die immer mitten aus den Dingen heraus schafft, ohne je sich in die Abwege dürrer Verstandesallgemeinheit oder naturwidriger Phantastik zu verlieren. War er nach dieser Seite mit Shakespeare zu vergleichen, so lehnten sich doch seine neusten Kunstschöpfungen, Iphigenie, Tasso, die römischen Elegieen, selbst Reineke Fuchs, im bewußten und scharf betonten Gegensatz zu Shakespeare, mit feinstem Sinn an die stille Größe und Einfalt der Formengebung der Alten. In Goethe sah daher Schiller bethätigt und erfüllt, was jetzt ihm selbst, nach Maßgabe seiner eigenen Entwicklung, höchstes Kunstideal war. Goethe war ihm jener gottbegnadete Künstler, dessen Bild er mit so warmer Liebe im neunten Brief seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung entwirft; zwar ein Sohn seiner Zeit, aber nicht deren Zögling, gereift unter der Sonne des fernen griechischen Himmels, unangesteckt vom Verderbniß der Zeiten und Geschlechter im reinen Aether seiner harmonischen Natur waltend.

Es ist überaus bezeichnend, wie Schiller von seinem jetzigen Standpunkt aus fast immer nur diese griechische Seite in Goethe hervorhebt. Auch jener merkwürdige Brief Schiller's an Goethe vom 23. August 1794, in welchem Schiller, nach Goethe's Ausdruck, mit freundschaftlicher Hand die Summe von Goethe's Existenz zog, hat in dieser strengen Ausschließlichkeit seine eigenste geschichtliche Bedeutung. Wäre Goethe, heißt es hier, als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren, hätte ihn schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst umgeben, so wären die Mühen seines Bildungsweges unendlich verkürzt, vielleicht sogar ganz erspart worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge würde er die Form des Nothwendigen in sich aufgenommen, schon in seinen ersten Erfahrungen den großen Stil in sich entwickelt haben; jetzt aber, da er als ein Deutscher geboren und als ein griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen worden, jetzt sei ihm keine andere Wahl geblieben als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder seiner Phantasie das, was ihr die Wirklichkeit vorenthalten, durch Nachhilfe der Denkkraft zu

ersetzen und so gleichsam von innen heraus denkend ein Griechenland zu gewinnen. Einzig einem so überlegenen Geist wie Goethe habe es gelingen können, die Ergebnisse der Reflexion wieder in Intuition, die Begriffe und Gedanken in Stimmungen und Gefühle zu verwandeln.

Naives und fest plastisches Ergreifen des Naturwahren, getragen und durchglüht von der hoheitsvollen Kunstidealität der Griechen, das war das Schöpfungsgeheimniß, das aus allen diesen Werken Goethe's sprach und das in Schiller den begeistertsten Wiederhall fand.

Wer jenen Gesprächen Goethe's und Schiller's hätte lauschen können, von denen Goethe in seinem kleinen Aufsatz „Ueber die Einwirkung der neueren Philosophie“ berichtet, daß sie meist auf den hohen Vorzügen der griechischen Dichtung weilten, und daß er seinerseits damals hartnäckig nur diese Weise als die einzig rechte und wünschenswerthe gelten ließ!

Trotzalledem! Schiller's Natur und Persönlichkeit war zu mächtig, als daß er sich diesen andrängenden äußeren Einwirkungen hätte ganz gefangen geben können. Schiller war sich klar bewußt, daß die Kunst der Neueren, so sehr sie an sinnlicher Fülle und Anschaulichkeit hinter der Kunst der Alten zurückstehe, an Tiefe des geistigen Gehalts sie übertreffe. Und so sehr er die ruhige und hoheitsvolle Naivetät Goethe's bewunderte, ein Etwas lebte und wirkte ununterdrückbar in Schiller, dessen Berechtigung und eigenartige Schaffenskraft er auch Goethe's Eigenthümlichkeit gegenüber unwankbar aufrechterhielt, falls er nur im Stande sei, die widerstreitenden Kräfte seines philosophischen und dichterischen Denkens und Empfindens immer mehr und mehr in Einklang zu bringen.

Ueber das Verhältniß antiker und moderner Tragik spricht schon der Aufsatz über tragische Kunst, welcher 1792 im zweiten Heft der Neuen Thalia erschien, mit durchdringendem Scharfblick. „Eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal“, sagt Schiller in diesem Aufsatz, „ist für freie, sich selbst bestimmende Wesen immer demüthigend und kränkend. Dies ist es, was uns auch in den

vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserem Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur; und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Fall Schmerzen erweckte, wird blos ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neueren wirklich darauf Verzicht thun, griechische Kunst je wiederherzustellen, weil der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachtheilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht; ihr allein ersetzt vielleicht unsere Kultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte." Und bald dehnte Schiller diese Unterscheidung antiker und moderner Tragik tiefer und allgemeiner auf die gesammte Kunst aus. Am 26. October 1795 schreibt Schiller an Humboldt: „Es ist Etwas in allen modernen Dichtern, die Römer miteingeschlossen, was sie als Moderne

miteinander gemein haben, was ganz und gar nicht griechischer Art ist und wodurch sie große Dinge ausrichten. Es ist eine Realität, keine Schranke; die Neueren haben sie vor den Griechen voraus. Mit dieser modernen Realität verbinden Einige, wie z. B. Goethe, eine größere oder kleinere Portion griechischen Geistes, die aber, wo sie nicht ganz und gar wie in Voß auf harmonischen Stamm gepfropft ist, dem griechischen immer nicht beikommt. Ich habe zugleich bemerkt, daß diese Annäherung an den griechischen Geist, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener modernen Realität annimmt, gradeherausgesagt, daß ein Product immer ärmer an Geist ist, je mehr es Natur ist. Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf seinem, ihm ausschließend eigenen Gebiet sich heimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Kultur selbst ewig widersteht, sich von Griechen übertreffen zu lassen? Sollten, mit Einem Wort, neuere Dichter nicht besser thun, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?“

Nicht mit gleicher Deutlichkeit hat Schiller in seinen Briefen ausgesprochen, worin er sich von Goethe's künstlerischer Auffassungs- und Behandlungsweise unterschieden fühlte. Aber es ist klar, daß ihm schon jetzt fest und bestimmt vor Augen stand, was er später im Musenalmanach von 1797 in dem schönen Epigramm „Die Uebereinstimmung“ aussprach:

„Wahrheit suchen wir Beide; Du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und so findet sie Jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer,
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.“

Es handelte sich für ihn nur darum, diesen überquellenden Idealismus mit der unerläßlichen realistischen Naturwahrheit zu beleben und zu durchdringen. Am 21. März 1796 schreibt Schiller an Humboldt, daß er auf dem Wege, den er im Wallenstein einschlage, sich in realistischer Behandlung der Charaktere mit Goethe werde messen müssen und daß er hierin freilich gegen diesen verlieren werde; Eines aber bleibe ihm doch, was sein sei und was Goethe

seinerseits nie erreichen werde. „Man wird uns“, fährt Schiller fort, „wie ich mir in meinen muthvollsten Augenblicken verspreche, verschieden specificiren, aber man wird unsere Arten einander nicht unterordnen, sondern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriff einander coordiniren.“

Gedeihliches Schaffen war nicht zu hoffen, bevor nicht dieser innere Streit und Widerstreit der Ansichten und Gesinnungen in Schiller gelöst und versöhnt war.

Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist der Versuch dieser Lösung. Sie ist daher eine Auseinandersetzung sowohl mit den Griechen wie mit Goethe; und zwar eine Auseinandersetzung, die überall auf die tiefsten Wurzeln aller Kunst und Kunstgeschichte zurückgeht.

Schiller führt aus, daß, wie der volle und ganze Umfang des menschlichen Geistes überhaupt, so auch insbesondere der volle und ganze Umfang des menschlichen Kunstvermögens nur erschöpft und umschrieben werde, wenn man zwei verschiedenartige, sich gegenseitig ergänzende Richtungen und Aeußerungsweisen desselben unterscheide und anerkenne. Die eine dieser Richtungen und Aeußerungsweisen sei die naive, die andere die sentimentale oder, wie Schiller sich ausdrückt, die sentimentalische; das Wort „sentimentalisch“ im Sinn und nach dem Vorgang Sterne's als Bezeichnung alles Gedanken- und Gefühlsinnerlichen genommen. Die naive Dichtung sei das Ueberwiegen der Anschauung über die Empfindung, die sentimentalische das Ueberwiegen der Empfindung über die Anschauung. Das Naive sei die unterscheidende Eigenthümlichkeit und der Vorzug der Alten, das Sentimentalische sei die Eigenthümlichkeit und die Stärke der Neueren. Naiv sei gleich den besten Alten der Genius Shakespeare's und Goethe's; in der künstlerischen Ausgestaltung des Sentimentalischen liege sein, d. h. Schiller's eigenes dichterisches Wesen, dessen Berechtigung und Schöpferkraft.

Bereits die erste Abtheilung, welche 1795 im elften Stück der Horen unter der Ueberschrift: „Ueber das Naive“ erschien, entwickelt und schildert diesen Gegensatz in großen und geistvollen

Zügen, obgleich nicht zu verkennen ist, daß hier noch einzelne störende Verzahnungen aus dem ersten Entwurf von 1793, der aus den Kallias-Studien entstanden und offenbar noch ganz im Sinn und in der Richtung der moralphilosophischen Abhandlungen Schiller's gehalten war, stehen geblieben sind.

Naiv ist nur, was reine und ganze Natur ist; und wir sprechen nur da vom Naiven, wo wir das rein und gesund Natürliche dem Künstlichen und Verkünstelten beschämend gegenüberstellen. Streng genommen ist daher dieser Begriff nur auf die bewußte Menschenwelt anzuwenden. Naiv sind die Kinder und die Naturvölker. Naiv aber muß auch jedes wahre Genie sein oder es ist keines. Dadurch allein legitimirt es sich als Genie, daß es in schlichter Einfalt über alle verwickelte Künstlichkeit triumphirt; blos von der Natur oder dem Instinct, seinem schützenden Engel geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welche sich das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt hat. Diese geniale Naivetät ist es, was das eigenste Wesen der Griechen ausmacht. Es hat etwas Befremdendes, daß man bei den Griechen so wenig Spuren von dem sentimentalischen Interesse antrifft, mit welchem wir Neueren an Naturscenen und an Naturcharakteren hängen. Woher dieser Unterschied? Nicht unsere größere Naturmäßigkeit, ganz im Gegentheil die Naturwidrigkeit unserer Denkart und Sitte ist es, die den unbestechlich in jedem Menschenherz liegenden Trieb nach Wahrheit und Einfachheit antreibt, in der physischen Welt eine Befriedigung zu suchen, die er in der moralischen nicht hoffen kann. Der Grieche, einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl seiner Menschheit, sah in der Menschheit selbst das Schönste und Höchste; während wir, uneinig mit uns selbst und unglücklich in unseren Erfahrungen von Menschheit, keinen dringenderen Wunsch haben als aus derselben herauszufliehen. Unser Gefühl für die Natur ist einerlei mit dem Gefühl, welches wir für die Alten selbst haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glück der Kindheit. Die Alten empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes

Gefühl, was Homer's Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirten den Odysseus bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit. Erst als die Zeiten gekommen waren, da das naiv und unbewußt Natürliche aufgehört hatte, Thatsache und Erfahrung des Lebens, Grund und Seele des Handelns und Empfindens zu sein, wurde es Gegenstand der Ideen, des denkenden und empfindenden Sehnens. Dies zeigt sich schon in Euripides, ebenso in Horaz, Properz und Virgil. Konnten die Dichter, die überall ihrem Begriff nach Bewahrer der Natur sind, nicht mehr Zeugen der Natur sein, so mußten sie Rächer der Natur werden; konnten sie nicht mehr selbst Natur sein, so mußten sie die verlorene Natur suchen. Aus diesem Gegensatz entspringen zwei ganz verschiedene Dichtweisen. Alle Dichter, die in Wahrheit Dichter sind, werden je nach der Beschaffenheit ihres Zeitalters und ihrer zufälligen Bildungsumstände entweder naive oder sentimentalische Dichter sein. Allerdings giebt es in vorgerückteren Zeiten auch noch einzelne naive Dichter, wie Shakespeare, wie Goethe; aber meist werden die Dichter dieser Zeiten doch entweder ganz und gar zur sentimentalischen Gattung gehören oder doch von sentimentalischen Einwirkungen berührt werden. Es frägt sich also: Ist diese sentimentalische Dichtung berechtigt, ist sie eine Erweiterung des menschlichen Dichtungsvermögens oder nur eine Abart?

Die zweite Abtheilung, welche zuerst im zwölften Stück der Horen von 1795 unter der Ueberschrift „Die sentimentalischen Dichter“ erschien, entwickelt zu diesem Behuf den Begriff der sogenannten sentimentalischen Dichtart und deren künstlerische und geschichtliche Erscheinungsformen.

Auch in der sentimentalischen Dichtung ist die Natur die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt. Allein während in gesund und einfach natürlichen Zuständen, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig

ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen das natürliche und unmittelbare Lebenselement aller Kunst und Poesie ist, muß die Dichtung im Zustand verkünstelter Kultur, wo der Mensch jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur nicht mehr als sinnfällige Thatsache, sondern nur als eine erst zu erstrebende Idee vor sich sieht, Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was Dasselbe ist, Darstellung des Ideals sein. Die naiven Dichter rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; die sentimentalischen Dichter rühren uns durch Ideen. „Man hätte deswegen alte und moderne, naive und sentimentalische Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höheren Begriff (einen solchen giebt es wirklich) miteinander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen. Wenn man nur Das Poesie nennt, was zu allen Zeiten auf die einfältige Natur gleichförmig wirkte, so kann es nicht anders sein als daß man den neueren Poeten grade in ihrer eigensten und erhabensten Schönheit den Namen der Dichter wird streitig machen müssen. . . . Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in Demjenigen, worin Homer groß ist, irgendeinen Neueren ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Namen eines neueren Homer beehrt sieht; ebensowenig aber wird irgendein alter Dichter und am wenigsten Homer in Demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können. Jener . . . . ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. Und eben daraus, daß die Stärke des alten Künstlers . . . . in der Begrenzung besteht, erklärt sich der hohe Vorzug, den die bildende Kunst des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet. . . . Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In

plastischen Werken hilft daher dem Neueren seine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genöthigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genauste im Raum zu bestimmen und sich folglich mit dem alten Künstler grade in derjenigen Eigenschaft zu messen, worin dieser seinen unbestreitbaren Vorzug hat. In poetischen Werken ist es anders, und siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfalt der Formen und in Dem, was sinnlich darstellbar und körperlich ist, so kann der Neuere sie wieder im Reichthum des Stoffs, in Dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in Dem, was man in Kunstwerken Geist nennt, hinter sich lassen."

Kraft ihrer größeren Ideen- und Gemüthstiefe hat die sentimentalische Dichtung auch eine weit größere Mannichfaltigkeit der Stimmungen. In der naiven Dichtung, sagt Schiller, ist der Eindruck, ohne Unterschied der Form und des Stoffs, ja selbst ohne Unterschied des Zeitalters, vorwaltend heiter, rein und ruhig; Alles bezieht sich in ihr auf sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit, auf die Wahrheit und leibliche Gegenwart des dargestellten Gegenstandes. In der sentimentalischen Dichtung dagegen ist immer ein innerer Widerstreit zwischen der Begrenztheit der Wirklichkeit und der Unendlichkeit der Idee; die Behandlung ist daher verschieden, jenachdem die Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder mehr bei dem Ideal verweilt, d. h. jenachdem sie vom Standpunkt der Idee die Wirklichkeit mit ihren Gebrechen und Unzulänglichkeiten als Gegenstand der Abneigung, oder das Ideal selbst in seiner Herrlichkeit als Gegenstand der Zuneigung auffaßt und darstellt. Geben wir dem Begriff der Satire und Elegie eine weitere Bedeutung als der gewöhnliche Sprachgebrauch, so können wir die sentimentalische Dichtung im ersten Fall satirisch, im zweiten elegisch nennen. Die satirische Dichtung ist entweder strafend pathetisch oder scherzhaft. Schiller stellt sogar die Tragödie und Komödie unter diesen Begriff. Die elegische Dichtung ist entweder Elegie im engeren Sinn oder Idylle; jene trauert über den Verlust und die Unerreichtheit des Ideals, diese feiert seine Erreichung und Erfüllung. Es ist überaus bezeichnend, daß Schiller, wie er sein philosophirendes Gedicht vom

Reich der Schatten zu einem Idyllion der Vermählung des in die Heiterkeit des Olymp erhobenen Herakles mit Hebe fortführen wollte, auch hier in dieser theoretischen Erörterung die Idylle in ihrem reinsten und höchsten Begriff als unbedingt letztes und höchstes Ziel des künstlerischen Ideals aufstellt. Der Begriff der Idylle, die nicht zurück nach Arkadien, sondern vorwärts in das Elysium führt, nicht das aufgegebene, sondern das erfüllte Ideal ist, ist der Begriff des völlig aufgelösten Kampfes, das Aufhören und die Versöhnung alles Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Hinüberlenkung der menschlichen Tragik in die heitere Ruhe der olympischen Götterwelt. Die vollendete Bildung wird wieder Natur, aber verklärte und vertiefte; die vollendete Kunst wird wieder naiv oder vielmehr, um für zwei verschiedene Begriffe und Daseinsformen nicht eine und dieselbe Bezeichnung zu gebrauchen, nach Schiller's Ausdruck in einem Briefe an Humboldt, idealisch.

Unbedingt ist dieser Theil über das Wesen der sentimentalischen Dichtung der bedeutendste Theil der gesammten Abhandlung. Die Ausführungen über Satire, Elegie und Idylle gehören zum Tiefsten und Unumstößlichsten, was je über Theorie der Dichtung geschrieben worden; um so bewunderungswürdiger, da Schiller in dieser Art der Kunstbetrachtung noch nirgends einen Vorgänger hatte. Die Beurtheilungen der hervorragendsten Vertreter der einzelnen Dichtarten, insbesondere die Beurtheilungen der deutschen Dichter der jüngsten Vergangenheit, Klopstock's, Kleist's, Haller's, Wieland's, Geßner's, die Betrachtungen über Goethe's Werther und dessen Zusammenhang mit Faust, Tasso und Wilhelm Meister, sind unvergleichliche Musterstücke feinsinniger Kunstkritik.

Sehr natürlich, daß diese gewaltigen Anregungen überall sogleich den durchgreifendsten Einfluß übten. Noch niemals war der Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen oder, was im Wesentlichen Dasselbe war, des Antiken und Romantisch-Modernen so tief und klar erfaßt und ausgesprochen worden; selbst die leicht erkennbare Einseitigkeit Schiller's, daß er vom Wesen antik naiver Dichtung sprechend immer nur ganz ausschließlich das Wesen Homerischer

Dichtung im Auge hatte, konnte die Wirkung dieser großen geschichtlichen Einsicht nicht beeinträchtigen, sondern spornte nur zu um so tieferer Durchdenkung und Erforschung. Was in Herder nur ahnender Keim war, das hatte sich hier zu reiffster Frucht entfaltet. Der moderne Dichter fühlte sich von dem drückenden Bann antiker Ausschließlichkeit erlöst und konnte wieder mit freiem Muth und ungetheilter Hingebung sich an Gegenwart und Wirklichkeit schließen. Am 29. November 1795 schrieb Goethe an Schiller, daß er sich zuerst gegen diese Betrachtungen in Widerstand befunden, da er aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht gewesen; dennoch müsse er denselben seinen vollsten Beifall geben, ja er sei durch sie erst mit sich selbst einig geworden, da er nicht mehr zu schelten brauche, was ein unwiderstehlicher Trieb ihn unter gewissen Bedingungen hervorzubringen nöthige. Und ebenso wurde die Literatur- und Kunstgeschichte auf völlig neue Standpunkte gestellt. Man lese die ersten literaturgeschichtlichen Schriften der Schlegel, zumal in ihren ersten Ausgaben; man lese Wilhelm von Humboldt's Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea. Seitdem hat der Gegensatz des Classicismus und Romanticismus unter den verschiedenartigsten Gestaltungen und Spiegelungen den Rundgang durch die Literatur aller Völker gemacht.

Die dritte und vierte Abtheilung erschien im ersten Stück der Horen von 1796 unter dem Titel: „Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend.“

Mehr und mehr wird hier der Hinblick auf Goethe das Leitende und Bestimmende.

Wohl Alle fühlen es, aber nur die Wenigsten bringen es sich zu klarer Bewußtheit, daß dieser Doppelzweck, sich gleichzeitig mit der Poesie der Alten und mit der Poesie Goethe's auseinanderzusetzen, weil nicht in der Natur der Sache, sondern einzig im persönlichen Entwicklungsbedürfniß Schiller's liegend, in die Grundbegriffe manch Schiefes und Verwirrendes gebracht hat. Grade in dieser

Schlußabhandlung versagt oft das letzte lösende Wort; und man ist genöthigt, mehr zwischen als in den Zeilen zu lesen.

Indem Schiller unter den Begriff des Naiven nicht blos die besten Griechen, sondern auch Shakespeare und Goethe, unter den Begriff des Sentimentalischen nicht blos die meisten Neueren, sondern auch Euripides und die römischen Dichter stellt, und also diesen Gegensatz nicht sowohl als einen geschichtlichen, als vielmehr als einen ausschließlich ästhetischen oder, wie Schiller selbst sich ausdrückt, nicht als einen Gegensatz der Zeit, als vielmehr der Manier faßt, gewinnt es freilich leicht den Anschein, als hätten Diejenigen Recht, welche meinen, deutlicher und richtiger hätte Schiller seiner Abhandlung die Ueberschrift „Ueber objective und subjective Dichtung“ geben sollen. In diesem Sinn sagt selbst Goethe in den Gesprächen mit Eckermann: „Ich hatte in der Poesie die Maxime des objectiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen; Schiller aber, der ganz subjectiv wirkte, hielt seine Art für die rechte und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung.“ Doch das Wesentliche und Entscheidende ist, daß das Sentimentalische nach der Fassung Schiller's zwar das Subjective in sich trägt, von demselben aber nicht erschöpft und gedeckt wird. In Schiller's Fassung des Sentimentalischen ist die Subjectivität des Dichters für die Macht und Wesenheit des Gegenstandes nicht zu klein, sondern zu groß. Das Sentimentalische erscheint bei Schiller nicht als Schwäche und Mangel, sondern als überströmende Kraft und Stärke. Der sentimentalische Dichter bescheidet sich nur darum nicht, ganz und rückhaltlos im Gegenstand aufzugehen, weil er weiß, daß er denselben mit der Genialität seines Geistes und Gemüthes überragt. Er will den Gegenstand nicht blos durchgeistigen und beseelen, sondern ihn frei schöpferisch über seine Natur und Grenze hinaus umbilden und ergänzen oder, um in Schiller's eigener Sprache zu sprechen, ihn durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten zu einem unendlichen vertiefen und erweitern. Die lebhafte und kühne Aufstellung der eigenen Vorstellungsart soll, wie Schiller am 3. August 1795 in einem

Briefe an Fichte sagt, den Genießenden anspannen und erschüttern.

Kurz bevor Schiller an die Abfassung dieser Schlußabtheilung ging (am 16. October 1795), hatte Wilhelm von Humboldt an ihn geschrieben: Es sei keine Zeile im Griechischen, als deren Verfasser Schiller gedacht werden könne; und zwar liege der auffallende Unterschied nicht in dem Grade erreichter Vollendung, sondern offenbar in der Gattung. Schiller's dichterische Werke hätten einen stärkeren Antheil des Ideenvermögens als man sonst in irgendeinem Dichter antreffe und als man gewöhnlich mit der Poesie verträglich halte; dies zeige sich nicht blos in seinen philosophirenden Gedichten, sondern in seiner gesammten Künstlererfindung. Es sei diese Eigenthümlichkeit gleichsam ein Ueberschuß von Selbstthätigkeit, die auch den Stoff, den sie blos empfangen könne, noch selbst schaffe. Dies sei es, was allen Schöpfungen Schiller's ein ganz eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit gebe, ja sie eigentlich in ein überirdisches Gebiet hinüberführe und die höchste Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufstelle. Daher komme es, daß allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr seien, immer ein schwer zu bestimmendes Etwas, ein gewisser Glanz bleibe, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheide.

Wann ist jemals die großartige Eigenthümlichkeit Schiller's tiefer und lichtvoller geschildert worden als in diesen einfach klaren Worten Humboldt's? Wofür Schiller kämpfte, wenn er die von ihm so neidlos und aufrichtig bewunderte dichterische Art Goethe's nicht für die einzig und allein mögliche und zulässige hielt, sondern seine eigene unverbrüchliche dichterische Art, zwar nicht als etwas Höheres, aber doch durchaus Gleichberechtigtes neben Goethe zu wahren suchte, das war das sich nie genugthuende Pathos seiner tiefen sittlichen Begeisterung, das war der überquellende strahlende Idealismus seines Herzens, der ihn freilich oft der Gefahr des Rhetorischen aussetzte, ihn aber als den Dichter des Ideals zum volksthümlichsten aller deutschen Dichter machte.

In diesem Ueberschuß der frei idealisirenden Selbstthätigkeit als

dem Grundzug der sentimentalischen Dichtung summirt sich Alles, was von Schiller über das Verhältniß der naiven und sentimentalischen Dichtarten zueinander und zum Gesammtwesen der Poesie gesagt wird. Dem naiven Dichter habe die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Augenblick ein selbständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit ihren vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen; dem sentimentalischen habe sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraction in ihm aufgehoben, aus sich selbst wiederherzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der naive Dichter habe vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus; er sei ein Kind des Lebens und führe daher auch den Leser zu Lust und Freude am Leben und an der lebendigen Gegenwart zurück. Der sentimentalische Dichter dagegen könne zwar nur einen lebendigen Trieb erwecken, wo Jener es zu wirklicher Existenz bringe, dafür aber sei er im Stande, dem Trieb einen größeren Gegenstand zu geben, als Jener je geleistet habe und je leisten könne; der sentimentalische Dichter werde zwar auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verstimmen, denn unser Gemüth werde hier durch das Unendliche der Idee gleichsam über seinen natürlichen Durchmesser ausgedehnt, so daß nichts Vorhandenes es mehr ausfüllen kann, dafür aber suche der aufgeregte Trieb Nahrung in der Ideenwelt; die sentimentalische Dichtung sei die Geburt der Abgezogenheit und Stille und dazu lade sie auch ein. Der naive Dichter erfülle zwar seine Aufgabe, aber die Aufgabe selbst sei etwas Begrenztes; der sentimentalische Dichter erfülle zwar die seinige nicht ganz, aber die Aufgabe sei ein Unendliches.

Und genau in demselben Sinn macht Schiller noch eine weitere Ausführung. Das naive Genie verfalle, wenn es von einer geistlosen Welt umgeben werde, leicht in den Abweg des Platten, selbst des Gemeinen; das sentimentalische Genie dagegen verfalle, wenn es in dem Bestreben, die menschliche Natur über jede bestimmte

und begrenzte Wirklichkeit hinweg zur absoluten Möglichkeit zu erheben, über diese Möglichkeit selbst noch hinausgehe, d. h. wenn es, statt zu idealisiren, schwärme, leicht in den Abweg des Ueberspannten; die Literatur eines jeden Volkes zeige zur Genüge, daß Meisterwerke aus der naiven Gattung gewöhnlich die plattesten und schmutzigsten Abdrücke gemeiner Natur, Meisterwerke aus der sentimentalischen dagegen ein zahlreiches Heer phantastischer Productionen zu ihrem Gefolge haben.

Hätte Schiller ein anschauliches Bild von dem Gegensatz Rafael's und Michel Angelo's in sich getragen, hätte er den erst später hervortretenden Gegensatz zwischen Mozart und Beethoven gekannt, es ist gewiß, Vieles in dieser Abhandlung wäre von ihm noch tiefer und schärfer erfaßt worden.

Trotzalledem aber, daß Schiller unter dem Gegensatz des naiven und sentimentalischen Künstlers im Wesentlichen nur Goethe und sich selbst porträtirte, fühlte und erkannte er, daß dieser Gegensatz ein tief und allgemein menschlicher sei. Daher die überraschende Wendung, daß die Schlußbetrachtung plötzlich in das Gebiet der Psychologie hinübertritt. Diese Verschiedenheit der künstlerischen Auffassungs- und Behandlungsweise sei nur die naturnothwendige Bethätigung und Spiegelung zweier einander ganz entgegengesetzter Menschencharaktere. Dem naiven Dichter liege eine realistische, dem sentimentalischen Dichter eine idealistische Charakteranlage zum Grunde. Die Carricatur des Realisten sei der Empiriker oder, wie wir lieber sagen möchten, der Philister; die Carricatur des Idealisten sei der Phantast. Dieser psychologische Gegensatz sei so alt als der Anfang der Kultur und dürfte vor dem Ende derselben schwerlich jemals anders als in einzelnen seltenen Menschen, deren es hoffentlich immer gebe, beigelegt werden.

Nicht ein äußerliches und nachträgliches Anhängsel, wie man zuweilen hören muß, ist dieses Zurückgreifen auf die tiefsten menschlichen Wesensverschiedenheiten, sondern der großartige Abschluß des Grundgedankens. Wie das Ideal vollendeter schöner Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des

Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Naiven und Sentimentalischen hervorgehen. Und nur in dem Zusammen naiver und sentimentalischer Kunst liegt der vollständige Ausdruck der Menschheit.

Wir stehen am Schluß.

Zuweilen allerdings wird man peinlich erinnert, daß die Kenntniß der Literatur und Kunst, welche Schiller zu Gebote stand, eine verhältnißmäßig sehr enge war, ja zuweilen vermißt man auch die Strenge fester und folgerichtiger Anordnung, da, wie Schiller in einem Briefe an Humboldt vom 25. December 1795 selbst eingesteht, durch die Gewalt des drängenden Stoffs der Plan sich erst allmählich erweiterte. Und doch kann sich Keiner, der diesen großartigen Gedankenentwicklungen zu folgen im Stande ist und der ein fühlendes Herz hat, der unwiderstehlichen Kraft dieser herrlichen Abhandlung entziehen. Man scheidet von ihr, wie man von einem großen Kunstwerk scheidet, mit dem Eindruck weihevoller Erhebung.

Diese herrliche Abhandlung ist selbst eine ächt sentimentalische Schöpfung. Ihr eigenster Zauber und ihre tiefste Bedeutung liegt nicht blos in der nächsten ästhetischen Frage, welche sie aufwirft und zu lösen versucht, sondern ebensosehr und weit mehr noch in der gewaltigen Kraft und Hoheit des sittlichen Wollens, von der jedes Wort dieser ernsten und strengen Selbstschau durchglüht und durchhaucht ist. Es ist der erhebende Kampf für die unaufgebbaren Rechte des sittlichen und künstlerischen Idealismus, der gegen das Enge und Beschränkte keine Nachgiebigkeit kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit weist, und der sich bewußt ist, daß dieser Idealismus zuletzt doch das Siegende sein muß, weil, um ein tiefes Wort aus Schiller's Schilderung des Idealisten zu entlehnen, die Gesetze des menschlichen Geistes zugleich die Weltgesetze sind.

Erhaben und feierlich spricht diese stolze Thatkraft und Zuversicht des Idealismus das Epigramm „Columbus“ aus, welches der Musenalmanach von 1796 brachte:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz Dich verhöhnen
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! dort muß die Küste sich zeigen,
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor Deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer
Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß!

Viertes Kapitel.

Das Zusammenwirken Goethe's und Schiller's.

1795 — 1798.

1. Die Xenien. — Der Faust. — Hermann und Dorothea. — Idyllen und Elegieen.

Von Tag zu Tag wurde die Freundschaft Goethe's und Schiller's fester und inniger. Es war die edelste Männerfreundschaft; aufrichtigste gegenseitige Anerkennung und Verehrung, tiefer lebendiger Ideenaustausch, treues Zusammenstehen für die klar erkannten gemeinsamen großen Zwecke. Beide Dichter fühlten, daß ihnen durch dieses unerwartete Glück ein neuer Frühling, eine zweite Jugend gekommen sei.

Aus ganz verschiedenen Ausgangspunkten und auf ganz verschiedenen Bahnen waren sie auf der Höhe ihrer Entwicklung in allen wesentlichen Fragen der Kunst und Bildung zu überraschender Uebereinstimmung gelangt. Um so lockender und um so lohnender war es, den Weg, den bisher Jeder für sich allein und ohne Aufmunterung betreten, fortan in Gemeinschaft und in regem Wetteifer fortzusetzen. Und zu dieser gegenseitigen Anregung und Befruchtung trat für Beide noch die erfrischende Belebung hinzu, welche ein verständnißvolles geistig ebenbürtiges Urtheil nicht blos aufnehmender, genießender Hörer bietet. Vor Allem Wilhelm von Humboldt, der

zwei Jahre lang seinen Sitz in Jena nahm, wurde der feinste, liebevollste und doch scharfe Kritiker von Schiller's philosophischen Gedichten, von Goethe's Elegieen und Idyllen; so bereitete er sich auf sein großes Werk über „Hermann und Dorothea" vor. Für Goethe wurde zugleich die Kritik Körner's schätzbar, die ihm Schiller vermittelte, und für Schiller die von Goethe's Kunstfreunde Heinrich Meyer. Auch die Brüder Schlegel, die freilich bald durch ihren Dünkel zur Emancipation getrieben wurden, waren wenigstens in der ersten Zeit begeisterte Beurtheiler der neuen Dichtungen beider Meister. So konnten diese doch mit dem Bewußtsein schaffen, für einen kleinen Kreis von Freunden zu arbeiten, nicht völlig vereinsamt zu sein.

Die Lebensseele für das Schaffen beider blieb jener Hellenismus, der in Iphigenie, Tasso, wie in den römischen Elegieen waltet und nicht minder die treibende Kraft von Schiller's Kampf gegen die Kant'sche Sittenlehre wie das Gestaltungsgeheimniß seiner philosophirenden Gedichte ist, von denen ein großer Theil sich auch in Form und Versmaß den bewunderten antiken Vorbildern anschließt. „Gabe von oben her ist, was wir Schönes in Künsten besitzen; Wahrlich von unten herauf bringt es der Grund nicht hervor. Muß der Künstler nicht selbst den Schößling von außen sich holen? Nicht aus Rom und Athen borgen die Sonne, die Luft?" Aber Goethe sowohl wie Schiller waren in der Zeit, da sie sich so herrlich zusammenfanden, doch weit entfernt, mit den unabweisbaren Bedingungen und Forderungen, welche die Gegenwart ihrer Kunst stellte, unbedingt brechen zu wollen. Eben jetzt vollendete Goethe seinen großen Roman von Wilhelm Meister's Lehrjahren, der nicht blos in seinem Gedankengehalt, sondern vor Allem auch in der Kunstform selbst auf allermodernstem Boden steht; in den Unterhaltungen der Ausgewanderten waren Boccaccio und Cervantes seine Führer. Eben jetzt schrieb Schiller seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, gegen die überwältigende Macht der Antike auch die ununterdrückbaren künstlerischen Rechte der vertieften Innerlichkeit der

modernen Denk- und Empfindungsweise wissenschaftlich zu begründen und zu schützen. Es war das gemeinsame Programm beider Freunde, als Schiller am 18. Mai 1798 an Goethe schrieb, es sei ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und mit seiner Zeit sich in offenen Widerstreit setzen solle; der schöne Beruf des heutigen Dichters sei vielmehr, ein Zeitgenosse und Bürger sowohl der antiken wie der modernen Welt zu sein und grade um dieses höheren Vorzuges willen keiner derselben ausschließend anzugehören.

Zunächst waren daher die ersten Jahre des Zusammenwirkens Goethe's und Schiller's nicht eine Veränderung und Umbildung des bereits errungenen Standpunktes, sondern nur die schaffensfreudige Fortführung und weitere Ausgestaltung desselben. Zwischen dem Dichter der Iphigenie und dem Dichter von Hermann und Dorothea ist kein Unterschied. Und auch die Schöpfungen Schiller's aus dieser Zeit verhalten sich zu den Schöpfungen seiner jüngsten Vergangenheit nur wie die reife Frucht zur knospenden Blüthe.

Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's, dieses unvergleichliche Denkmal ihrer innigen Strebensgemeinschaft, setzt uns hinreichend in Stand, diesen einheitlichen Faden, der sich durch all die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Schöpfungen aus dieser Zeit fest hindurchzieht, genau zu verfolgen.

Goethe's und Schiller's erste gemeinsame That war die keck herausfordernde Fehde, welche unter dem Namen des Xenienkrieges berühmt und berüchtigt ist.

Nicht leichtfertiger Uebermuth trieb sie zu dieser Fehde; es war der Kampf um das Dasein.

Wer mag es ihnen verargen, daß sie sich tief verletzt fühlten, als ihrem reinen und ernsten Streben fast überall nur Kälte und unverständiger, oft sogar böswilliger Widerspruch entgegentrat? Die neue Ausgabe der Goethe'schen Werke, Iphigenie, Tasso, Faust, hatte nur geringen Absatz gefunden; Wilhelm Meister wurde von vielen Seiten, und zwar sogar von befreundeten, auf's gehässigste angefeindet. Das Uebel wurde vermehrt, als Goethe durch rasch hingeworfene

Dinge wie die Unterhaltungen der Ausgewanderten (in den Horen) sich wirkliche Blößen gab und durch die „Römischen Elegieen“ und die „Venetianischen Epigramme“, die 1795 und 1796 erst bekannt wurden, den Vorwurf der Immoralität entfesselte. Und Schiller war nicht in besserer Lage. Die Horen, mit so stolzen Absichten begonnen, scheiterten. Seine philosophischen Abhandlungen und seine philosophirenden Gedichte, in welche er sein tiefstes Denken und Empfinden gelegt hatte, gingen spurlos vorüber oder wurden verlästert. Wir thun einen tiefen Blick in die grollende Stimmung Goethe's und Schiller's, wenn wir den Brief Schiller's an Fichte vom 3. August 1795 lesen. „Es giebt nichts Roheres“, heißt es dort, „als der Geschmack des jetzigen deutschen Publicums; und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Freilich habe ich es noch nicht dahin gebracht; aber nicht, weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publicum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lectüre zu machen gewohnt ist und in ästhetischer Hinsicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können. Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inconsequenz, welche das ganz Elende auf demselben Schauplatz, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftlosigkeit auf der anderen Seite erwecken mir, ich gestehe es, einen solchen Ekel vor dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß ich mich für sehr unglücklich halten würde, für dieses Publicum zu schreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publicum zu schreiben. Unabhängig von dem, was um mich herum gemeint und geliebkost wird, folge ich blos dem Zwange meiner Natur und meiner Vernunft. Eine directe Opposition gegen den Zeitcharakter macht den Geist meiner Schriften aus; und jede andere Aufnahme als diejenige, welche sie erfahren, würde einen sehr bedenklichen Beweis gegen die Wahrheit ihres Inhalts geben. Daß ein Schriftsteller dieser Art nicht der Liebling des Publicums werden

kann, liegt in der Natur der Sache; aber er erhält dafür die Genugthuung, daß er von der Armseligkeit gehaßt, von der Eitelkeit beneidet, von Gemüthern, die eines Schwunges fähig sind, mit Begeisterung ergriffen und von knechtischen Seelen mit Furcht und Zittern angebetet wird."

Schon hatte Goethe seiner Verstimmung in der Abhandlung über Literarischen Sansculottismus Luft gemacht. Schon hatte Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gegen die Literatur der jüngsten Vergangenheit und gegen die Kläffereien der Tagespresse seine scharfe Geißel geschwungen. Aber es galt, den gerechten Kampf vollends auszukämpfen und den störenden Feind auf allen Posten zu beunruhigen. Im Herbst 1795 trugen sich die beiden Freunde mit der Absicht, in den Horen selbst ein strenges Strafgericht auszuüben. Binde man dergleichen Dinge in Bündlein, meinte Goethe, so brennen sie besser. Im December veränderte sich der Feldzugsplan. Goethe kam durch Martial, den er bereits aus seinen Studien zu den venetianischen Epigrammen kannte, dahin, die wirksamere Waffe satirischer Epigramme zu wählen. „Spricht man in Prosa zu Euch, stopft Ihr die Ohren Euch zu!" Anfangs hatte es Goethe nur auf einige Ausfälle gegen die deutschen Zeitschriften abgesehen. Allein Schiller ergriff diesen Gedanken sogleich mit dem leidenschaftlichsten Eifer. Unter seiner kühnen zornmüthigen Entschiedenheit erweiterten und vertieften sich diese harmlosen Neckereien zu einer tief einschneidenden allgemeinen Literatursatire, zu Krieg auf Leben und Tod. Man mußte den Gegner völlig zu Boden schlagen, wollte man Raum gewinnen für das eigene ideale Schaffen.

Wir haben durch den Briefwechsel Goethe's und Schiller's, dann durch die Auffindung eines Xenienmanuscriptes, das aus den Papieren Eckermann's von Boas und Maltzahn herausgegeben wurde, endlich durch die im Goethe-Archiv geglückte Ausgrabung einer zweiten Handschrift, die eine große Anzahl bisher unbekannter Distichen zu Tage förderte, jetzt von der Entstehung, Sichtung, Umwandlung der Xenien die zuverlässigste Kunde. Bereits nach

wenigen Wochen, bereits im Februar 1796, war der wesentlichste Theil, der persönlich polemische, abgeschlossen. Kein Tag ohne Epigramm. Es liegt ein unsäglicher Zauber über dem geistvollen Wetteifer, mit welchem sich die beiden großen Freunde gegenseitig spornten und sich in ihrer gemeinsamen Arbeit so ineinander zu verschränken suchten, daß sie Niemand ganz auseinanderscheiden und absondern könne. Es müssen glückselig geniale Stunden gewesen sein, wenn Goethe und Schiller in Schiller's kleinem Zimmer in Jena zusammensaßen und in sprudelndem Muthwillen ihre fern-treffenden Pfeile miteinander ersannen und formten, die bereits er-sonnenen und geformten schärften und feilten. In den Briefen Schiller's liegt ein Nachhall dieses jubelnden Muthwillens. Am 18. Januar schreibt er an Körner: „Für das nächste Jahr sollst Du Dein blaues Wunder sehen; Goethe und ich arbeiten schon seit einigen Wochen an einem gemeinschaftlichen Werk für den neuen Almanach, welches eine wahre poetische Teufelei sein wird, die noch kein Beispiel hat.“ Und in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 1. Februar heißt es: „Eine angenehme und zum Theil genialische Impudenz und Gottlosigkeit, eine nichts verschonende Satire, in welcher jedoch ein lebhaftes Streben nach einem festen Punkt zu erkennen sein wird, wird der Charakter der Xenien sein. Unter sechshundert Monodistichen thun wir es nicht, aber wo möglich steigen wir auf die runde Zahl tausend. Von der Möglichkeit werden Sie Sich überzeugen, wenn ich Ihnen sage, daß wir schon jetzt im dritten Hundert sind, obgleich die Idee nicht viel über einen Monat alt ist.“

In Schiller's Musenalmanach für das Jahr 1797 wurde die lustige Schaar entsendet. Wie einst die Füchse mit brennenden Schwänzen in das Getreide der Philister, so sollten diese fröhlichen Verse in die reife papierne Saat der „Schwätzer und Schmierer“ fahren, dem Philister Verdruß zu erregen, den Schwärmer zu necken und den Heuchler zu quälen.

„Treibet das Handwerk nur fort, wir können's Euch freilich nicht legen:
Aber ruhig, das glaubt, treibt Ihr es künftig nicht mehr.“

„Lange neckt' Ihr uns schon, doch immer heimlich und tückisch;
Krieg verlangtet Ihr ja, führt ihn nun offen den Krieg."

Alle verwerflichen Literaturrichtungen und deren hervorstechendste Persönlichkeiten fielen der unerbittlichen Satire anheim. Vor Allem ging es gegen Diejenigen, die noch der alten Zeit angehörten und die nicht begreifen konnten, daß das jüngere genialere Geschlecht ihnen über den Kopf gewachsen; gegen Nicolai, der noch immer derselbe täppische und ungebärdige Gegner war wie bei dem ersten Erscheinen von Werther's Leiden; gegen Manso, der zwar selbst ein Jüngerer war, aber in seinen kritischen Urtheilen doch überall nur die ausgetretenen Bahnen Bodmer's und Sulzer's wandelte. Ihnen zur Seite stehen die Salzmann, die Campe, die Adelung, die Hermes und Thümmel. Darauf der verchristelte Fanatismus der Stollberge, Lavater's und des Wandsbecker Boten. Klopstock, dessen Muse besang, wie Gott sich der Menschen erbarmte, ohne zu fragen, ob das Poesie sei, daß die Menschen so erbärmlich waren, wird ebensowenig geschont wie Jean Paul, der der Bewunderung werth wäre, wüßte er seinen Reichthum zu Rathe zu halten. Wieland wird zwar rücksichtsvoll behandelt; aber als „launische Jungfrau", als Spinnerin der Perioden, bei denen „die Lachesis schläft", doch auch gutmüthig verspottet. Herder wird geschont. Shakespeare's großer Schatten wird heraufbeschworen gegen die platte Weinerlichkeit und Natürlichkeit der Schröder, Iffland und Kotzebue. Lessing wird als Vorbild des rücksichtslosen Angriffs gefeiert und als unbarmherziger Achill in der Unterwelt vorgeführt:

„Auf der Asphodeloswiese verfolgt er die drängenden Thiere,
Die in den Literatur-Briefen er lebend gewürgt."

Leider fiel dies Epigramm der strengen Sichtung Schiller's zum Opfer. Das jüngste Kritikergeschlecht, besonders Friedrich Schlegel, wird auf's Ergötzlichste parodirt, als den herrschenden Ungeschmack zwar oft hart bedrängend, manchmal aber blind in das Blaue schießend und in eitler Paradoxienjagd nicht selten die tollste Albernheit debütirend. Und wie den Wirren der Dichtung und der Kritik,

so gilt auch den Wirren der Wissenschaft der kecke Streifzug. Goethe geißelt die Newtonianer, Schiller schildert die Sektirerei der Philosophen mit brennenden Farben. In den Ausfällen gegen Reichardt, Cramer, Clootz, Eulogius Schneider und Forster treten wir in das politische Gebiet; ja es fehlt sogar nicht an einzelnen Epigrammen, die, wenn auch behutsam, Religion und Kirche in ihren Bereich ziehen.

Es ist nicht zu sagen, welche unermeßliche Fülle von Geist und vernichtendem Witz in dieser bunten und vielgestaltigen Xenienwelt liegt. Bis in das Kleinste, bis in die einzelnsten Redewendungen erstreckt sich der parodische Spott. Der beißende Hohn gegen Friedrich Schlegel z. B. wird erst völlig ersichtlich, wenn man die Aufsätze Schlegel's über Schiller's Musenalmanach und über das Studium der Griechen und Römer im dritten Stück von Reichardt's „Deutschland" (1796) lebendig vor Augen hat. Schon E. Boas hatte in seinem trefflichen Buch „Schiller und Goethe im Xenienkampf. (Zwei Bände. 1851)" sich das dankenswerthe Verdienst erworben, viele der versteckten und den Zeitgenossen doch so klar verständlichen Anspielungen und Beziehungen mit feinsinniger Gründlichkeit wieder in's Gedächtniß zu rufen. Neuerdings haben dann Erich Schmidt und Bernhard Suphan im achten Band der „Schriften der Goethe-Gesellschaft" viele Hilfsmittel der neuesten literarischen Forschung diesen Erläuterungen dienstbar gemacht. Eine vollständige Scheidung von Goethe's und Schiller's Antheil ist auch heute nicht möglich. Aber die bedeutende Thatsache läßt sich erkennen, daß die Epigramme Schiller's weitaus die herberen und zermalmenderen sind. Der dramatische Dichter wird zum dramatischen Helden; er ist rücksichtslos handelnd und angreifend, wo die bedächtigere Natur Goethe's meist betrachtend und beschaulich bleibt. Schiller ist einer der größten Epigrammatiker aller Zeiten.

Wer mag leugnen, daß die Hitze des Gefechts zwischen den Gerechten und Ungerechten nicht immer gebührend unterscheidet? Es schmerzt, die Manen Georg Forster's verunglimpft zu sehen; und noch einige andere Fälle ähnlicher Art sind zu beklagen. Allein dies sind nur vereinzelte Flecken, die den hellstrahlenden Glanz des

Ganzen nicht beeinträchtigen. Der fröhliche Vers, der die Troßbuben züchtigt, verehrt freudigen Herzens die Edlen und Guten. Nie ist ein schöneres Wort über Lessing gesagt worden als jenes herrliche Distichon: „Vormals im Leben ehrten wir Dich wie einen der Götter; Nun Du todt bist, so herrscht über die Geister Dein Geist.“ Allbekannt ist das Xenion auf Kant: „Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung setzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun!“ Von Voß heißt es: „Wahrlich, es füllt mit Wonne das Herz, dem Gesange zu horchen, Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach.“ Und nicht ohne Rührung kann man das Xenion auf Garve lesen: „Hör' ich über Geduld Dich, edler Leidender, reden, O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt!“ Der Groll und Haß gegen die anmaßliche Flachheit, der durch die Xenien hindurchgeht, die heitere Ueberlegenheit, die ihr eigenster Reiz ist, ist die stolze Begeisterung für die Unveräußerlichkeit des Ideals, das frohe Bewußtsein des bereits erlangten Sieges.

Daher trotz all der Bitterkeit der so rein künstlerische Eindruck. Und dieser rein künstlerische Eindruck wird erhöht durch die spielende Leichtigkeit, mit welcher diese kleinen leichtgeschwingten Unholde an uns vorüberrauschen, und durch die anmuthige Mannichfaltigkeit der Masken, unter welchen sie ihr neckendes Wesen treiben. Es war ein durchaus richtiges und feines Gefühl, daß die Dichter sich an das Monodistichon, d. h. an die rasche Zweizahl eines Hexameters und Pentameters banden; es ist das lustige Prasseln des Kleingewehrfeuers. Und es bringt in die Einförmigkeit des Versmaßes und der Grundstimmung die lebendigste Beweglichkeit, wenn wir bald auf die Leipziger Messe, bald an eine Lottobude, bald zu einem Feuerwerk, bald an die verschiedenen deutschen Flüsse, bald zu dem Thierkreis des Sternenhimmels und zuletzt sogar in die Unterwelt geführt werden, und wenn uns doch immer und überall wieder dieselben alten wohlbekannten Gestalten entgegentreten, nur in anderer Tracht und unter anderer Beleuchtung. Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's zeigt, wie sorgsam alle diese Dinge vorher

erwogen wurden; namentlich von Schiller, der nach allen Seiten hin die treibende Seele des Unternehmens war. Freilich muß man, um diesen vollen künstlerischen Eindruck zu gewinnen, sich an den Musenalmanach von 1797 selbst halten, oder noch besser an das neue Weimarer Manuskript, da leider die Dichter ihrer ursprünglichen Abrede zuwider später den einheitlichen Kranz zertrennt und das naturwüchsig Zusammengehörige willkürlich in die verschiedenartigsten Rubriken ihrer Gedichtsammlungen vertheilt und verzettelt haben. Mit vollem Recht ist K. Gödeke im elften Band seiner kritischen Schiller-Ausgabe auf den ursprünglichen Druck des Musenalmanachs wieder zurückgegangen, und haben auch die neuesten Goethe-Ausgaben die Xenien als Ganzes gegeben.

Anfänglich sollten mit den Xenien einige Epigrammensträuße vereint werden, die in demselben Musenalmanach erschienen und den Titel „Tabulae votivae", „Vielen", „Einer", „Die Eisbahn" führten. Die Tabulae votivae gehören zum größten Theil Schiller; die anderen Epigramme haben meist Goethe zum Verfasser und wurden von ihm in der Gedichtsammlung unter dem Namen „Die vier Jahreszeiten" zusammengefaßt; die Eisbahn bildet den Winter, die Epigrammenfolge an „Viele" und an „Eine" den Frühling und Sommer, der Antheil an den Votivtafeln den Herbst. Man hatte den Xenien solche friedliche und versöhnende Epigramme beifügen wollen, um den Haß durch die Liebe, das tumultuarisch Kriegerische durch das gemessen Ernste und Würdige und durch das Gefällige und Anmuthige, den Sturm durch die versöhnende Klarheit zu mildern; aber man war von diesem Plan abgegangen, weil, wie sich Goethe in einem Briefe vom 9. Juli 1796 kräftig ausdrückt, man es den Lumpenhunden, die in den polemischen Xenien angegriffen wurden, nicht gönnte, daß ihrer in so guter Gesellschaft erwähnt werde. Diese Epigramme gehören zum Feinsten und Sinnigsten, was Goethe und Schiller gedichtet haben. Welche zarte Innigkeit in den Distichen auf die „Eine", die keine andere ist als die von den bösen Zungen Verlästerte, der auch die römischen Elegieen und die schönsten venetianischen Epigramme galten! Und welche

tiefe und reine Lebensweisheit, welch herzgewinnender Seelenadel in Schiller's Votivtafeln! Es sind die Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen in epigrammatischer Schärfe und Anschaulichkeit. Wie Bibelworte gehen diese kurzen gnomischen Kernsprüche jetzt von Mund zu Mund.

Goethe und Schiller hätten die Menschennatur schlecht kennen müssen, wären sie nicht auf die leidenschaftlichste Gegenwehr gefaßt gewesen. Ein Xenion selbst forderte zur Gegenwehr auf; nur solle es mit Laune und Geist geschehen. Von allen Seiten kamen die Antworten. Boas hat auch diese mit dem verdienstlichsten Sammlerfleiß zusammengestellt. Wenig Witz; dagegen unsäglich viel Plattheit und Gemeinheit, die sich namentlich die Sticheleien auf Goethe's anstößige häusliche Verhältnisse nicht entgehen ließ. Beide Dichter waren zu rein und zu groß, als daß sie solche Erbärmlichkeit gekümmert hätte. Schiller spottete, daß man ihm immer nur die miserable Rolle des Verführten zutheilte. Goethe schrieb am 5. December 1796 an Schiller: „Es ist lustig zu sehen, was diese Menschenart eigentlich geärgert hat, was sie glauben, daß einen ärgert, wie schaal, leer und gemein sie eine fremde Existenz ansehen, wie sie ihre Pfeile gegen das Außenwerk der Erscheinung richten, wie wenig sie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Mensch wohnt, dem es nur immer Ernst um sich und um die Sachen ist.“

Sicher ist, daß durch dieses Unwetter die Luft für lange Zeit gereinigt war. Die Wirkung bleibt eine unberechenbare.

Für Goethe und Schiller aber waren die Xenien nur rasch vorübergehende Plänkeleien. Schon während der Abfassung ruhte nicht die Arbeit an großen Schöpfungen. Goethe schrieb den Schluß der Lehrjahre Wilhelm Meister's, Schiller rüstete sich zum Wallenstein. Und als nun tobend die Meute der Gegner losbrach, sahen Beide nur um so mehr die einzig angemessene Antwort in unermüdlich fortgesetzter und gesteigerter Thätigkeit, im ernsten Ringen nach dem unangreifbar Höchsten.

„Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien“, schreibt Goethe am 15. November 1796 an Schiller, „müssen wir uns blos großer

und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere Proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln."

Vornehmlich Goethe erfreute sich jetzt der regsamsten Schaffenslust. Die Freude am Gelingen des Wilhelm Meister und die warme Theilnahme Schiller's hatten die glücklichste Rückwirkung auf ihn ausgeübt. Er kehrte jetzt, wie ihm am 17. Januar 1797 der neidlose Freund bewundernd zurief, ausgebildet und reif zu seiner Jugend zurück, die Frucht mit der Blüthe verbindend.

Und mehr als je sah Goethe das höchste Kunstideal in dem frei schöpferischen Erfassen der antiken Formenhoheit.

An Iphigenie und Tasso, an die römischen Elegieen und an die Epigrammendichtung, schloß sich jetzt eine Gruppe elegisch und idyllisch epischer Dichtungen, die, was Reinheit der Kunstform anlangt, vielleicht das Vollendetste sind, was Goethe geschaffen hat.

Homer war wieder lebendig in seine Seele getreten. Grade durch die Arbeit am Wilhelm Meister war er sich auf's tiefste bewußt geworden, wie die Romanform doch nur ein sehr bedürftiger Ersatz für das eigentliche Epos sei. Zu derselben Zeit, da ihn die romantischen Gestalten Mignon's und des Harfners und die durchaus modernen Verhältnisse Meister's und seiner Freunde umschwebten, im Herbst 1794, las Goethe in den „ästhetisch kritischen Sessionen" des Freitagclubs, der die gebildete Welt Weimars allwöchentlich vereinigte, die vor Kurzem erschienene Iliasübersetzung von Voß mit einer Rührung und Hingebung, daß Männer wie Wilhelm von Humboldt ganz voll waren von dem Eindruck, den Goethe durch die Art seines Vortrags hervorbrachte. Da kamen im Sommer 1795 Friedrich August Wolf's Prolegomena. Und sogleich wurde die epochemachende That der philologischen Kritik für ihn, der nach seinem eigenen wiederholten Bekenntniß nur handelnd und schaffend zu denken vermochte, der Anstoß des fruchtbarsten Schaffens. So wenig Goethe, wie wir aus seinen Briefen an Schiller auf das bestimmteste wissen, von der Idee, die Persönlichkeit Homer's und die geschlossene künstlerische Einheit der Homerischen Dichtung auf-

geben zu sollen, anfangs erbaut war, so gewann er doch durch diese Idee erst den Muth, der wetteifernden Lust, welche Voß mit seinen Idyllen und insbesondere mit seiner Luise in ihm erregt, und welche er bisher doch nur in dem halb parodischen Ton des Reineke Fuchs zu äußern gewagt hatte, freudig Folge zu geben. Goethe selbst hat diesen tief bedeutsamen Vorgang treffend ausgesprochen. In einem Briefe an Wolf vom 26. December 1796 schreibt er: „Schon lange war ich geneigt, mich in dem epischen Fache zu versuchen und immer schreckte mich der hohe Begriff von Einheit und Untheilbarkeit der Homerischen Schriften ab; nunmehr da Sie diese herrlichen Werke einer Familie zueignen, so ist die Kühnheit geringer, sich in größere Gesellschaft zu wagen und den Weg zu verfolgen, den uns Voß in seiner Luise so schön gezeigt hat."

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros'
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? Und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön."

Kaum waren die dringendsten Sorgen am Wilhelm Meister erledigt und noch war die Xeniendichtung im vollen Zuge, als Goethe am 10. Juni 1796 Schiller mit der Ankündigung jenes unvergleichlichen Gedichts überraschte, das ursprünglich den Titel „Idylle" führte und jetzt unter dem Namen „Alexis und Dora" bekannt ist. Wer das Gefühl ächter Poesie hat, kann nicht müde werden, dieses Gedicht immer von Neuem sich zu eigen zu machen; und mit jedem erneuten Genuß steigt die Bewunderung. Am 18. Juni schrieb Schiller an Goethe: „Gewiß gehört die Idylle unter das Schönste, was Sie gemacht haben; so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. Durch die Eilfertigkeit, welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die zwei Liebenden so enge, so drangvoll und so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt. Es würde schwer sein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstand so rein und so glücklich abgebrochen wird." Und als Schiller den Zweifel erhob,

Gleichwohl war es nur die Sache der höchsten Genialität und Bildung, diesen historischen Stil so hoheitsvoll und im schönsten und reinsten Sinn antikisirend durchzuführen. An keinem anderen Gedicht hat Goethe mit so viel Liebe und Hingebung, mit so viel Sorgfalt und künstlerischer Bewußtheit gearbeitet. Nirgends zeigt er sich so sehr als vollendeter Künstler.

Wir stehen inmitten unserer nächsten Umgebung. Mit wunderbarster Lebendigkeit und Naturwahrheit zeigt sich das Alltäglichste und Gewohnteste. Solche behaglich gesprächige Sommersonntagsnachmittage, wie sie hier der Wirth vom goldenen Löwen mit seiner trefflichen Gattin und den trauten Hausfreunden verplaudert, haben wir Alle durchlebt. Der wohlhäbige, gutmüthig launenhafte Vater, die geschäftig mütterliche Hausfrau, der mild verständige Pastor, der kleinbürgerlich kluge Apotheker, selbst Hermann, der schüchtern ungelenke und doch so liebenswürdig tüchtige Jüngling, erscheinen uns von Anbeginn wie alte liebe Bekannte, denen wir schon oft im Leben begegneten. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entscheidende ist, daß diese frische Naturwahrheit nichtsdestoweniger voll der wirksamsten Idealität ist. Es ist, nach Goethe's eigenem Ausdruck, die Existenz einer kleinen deutschen Stadt, im epischen Tiegel von ihren Schlacken geläutert, auf das rein und schön Menschliche zurückgeführt. Das Enge und Kleine kommt nur insoweit zum Vorschein, als es gilt, die Charaktere auf festen Boden zu stellen; das Wesen und der Kern dieser Charaktere aber, der Antrieb und Bestimmungsgrund ihres Empfindens und Handelns, ist immer und überall nur die schönheitsvoll schlichte Einfalt naiver Natur und Ursprünglichkeit. „Deutschen selber führ ich Euch zu, in die stillere Wohnung, wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.“ Und dieselbe schlichte naturvolle Hoheit auch im Gegenbild der wandernden Gemeinde, im Richter und in der heldenhaften Mädchengestalt Dorothea's; nur weitblickender und lebengeprüfter.

Und wir stehen inmitten unseres eigensten tiefsten Gefühlslebens. Die wunderbarste Zartheit und Seeleninnigkeit in der Ausgestaltung des Grundmotivs, in der Schilderung der entstehenden,

wachsenden und sich erfüllenden Liebe der beiden Liebenden; eine Offenbarung unergründlichster Gemüthsinnerlichkeit, die die Grenzen antiker Empfindungsweise weit überschreitet. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entscheidende ist, daß in diesen naiv kräftigen Naturen diese Liebe nichtsdestoweniger nichts von moderner Ueberschwenglichkeit und Empfindungsseligkeit weiß, sondern eine unbefangen gesunde, fast möchte man sagen, urwüchsig elementare ist. Und die drängenden äußeren Ereignisse, die hier dieselbe Stellung einnehmen wie das bestimmende Eingreifen der Götter im alten Epos, fordern rasche Entschließung und Entscheidung, festen Kampf gegen Hemmniß und Widerstand. Auf die kunstvollste und doch zwingend glaubwürdigste Weise ist die ächte plastische Situation herbeigeführt, daß das Erwachen und Emporwachsen der Liebe sich wesentlich als naive heroische Kraft, als unbesiegbare Hoheit und Willensstärke zu entfalten und zu bethätigen hat.

Von Hermann und Dorothea gilt durchaus, was Goethe einmal von Rafael sagt, Rafael gräcisire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Bis in das Einzelnste erstreckt sich die gleiche rein und schön menschliche Naivität und Ursprünglichkeit, die gleiche Patriarchalität und Naturfülle. Die Erläuterer haben nicht unterlassen, diese ächt Homerischen Züge gebührend hervorzuheben; jeder fühlende Leser wird von ihnen überrascht und ergriffen. Und der Dichter beschränkt sich zur Gewinnung seiner epischen Welt nicht auf Homer allein. Aus einem Briefe Goethe's an Schiller vom 19. April 1797 ersehen wir, daß er um diese Zeit neben Homer und Wolf's Prolegomena auch mit dem alten Testament und Eichhorn's Einleitung eifrig beschäftigt war. Die Anklänge an die alte biblische Patriarchenzeit treten deutlich hervor. Dahin gehört vor Allem die Begegnung der Liebenden am Brunnen. Und vom Richter, dem Haupt der bedrängten Volkswanderung, sagt der Prediger die bedeutsamen Worte: „Ja, Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet: Denk ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses.“

Die antikisirende Haltung dieses Gedichts ist nicht ein äußerliches Nachahmen und willkürliches Aufpfropfen fremder und angelernter Formen, man müßte denn einige vereinzelte Homerische Wortwendungen als solches bezeichnen wollen, und am allerwenigsten ist sie sogenanntes Stilisiren auf Kosten der individuellen Lebenswahrheit und der zeitlichen und örtlichen Treue. Sie ist vielmehr der ganz natürliche und naturnothwendige Ausdruck des harmonisch schönheitsvollen inneren Gehalts, der einfach hohen und gründlich naiven Motive, der im reinsten und edelsten Sinn antikisirenden Anschauung und Stimmung. Es ist eine zwar vom Geist der Alten durchdrungene, aber frei schöpferische, genial fortbildende Phantasie.

Unvergleichlich hoheitsvoll ist die heitere und ruhige Gegenständlichkeit und ächt antike unpersönliche Selbstentäußerung; unvergleichlich hoheitsvoll ist die lebensvolle, schlicht natürliche und doch so dichterisch gehobene und gemessene Sprache. Was aber dieser Darstellung ihren besondersten Reiz giebt und was das eigenste Geheimniß ihres ächt Homerischen Stils ist, das ist die fest bewußte Hinüberleitung der lyrischen Innerlichkeit in die plastische Poesie des Auges, in frische sinnliche Schaubarkeit. Alles ist Gestalt, Bewegung, Handlung; jede einzelne Situation ist ein fest in sich abgeschlossenes plastisches Bild. Schilderungen wie der Gang der Mutter durch den Garten, das Ineinanderspielen der Bilder Hermann's und Dorothea's im glitzernden Brunnen, das Wandern der Liebenden durch die wallenden Kornfelder sind unvergeßbar. Die Homerische Dichtung war Quelle und Muster dieses entscheidenden Kunstmittels; nimmer aber würde der Dichter diese phantasievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit in so ergreifender Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht, wie er selbst in einem Briefe an Schiller vom 8. April 1797 bekennt, seine Studien über bildende Kunst dabei belebend zu Hülfe gekommen. Goethe war sich wohl bewußt, wie wichtig grade dieser Zug der künstlerischen Behandlung für die Gesammthaltung seines Gedichts sei. Obgleich bereits des entschiedenen Beifalls Schiller's und der Weimarer Freunde sicher,

fühlte er sich doch nicht beruhigt, bis das Gedicht nicht auch vor der Instanz Meyer's, des altbewährten Kunstkenners, die Probe bestanden.

Und Goethe ging in diesem Streben nach scharf begrenzter Plastik noch weiter. In der klaren Erkenntniß, daß das Idyll in seinem engeren Rahmen mit der Weitschichtigkeit des Epos nicht wetteifern dürfe, drang er auf möglichste Enge des Schauplatzes, auf möglichste Sparsamkeit der Figuren, auf möglichst kurzen Ablauf der Handlung. Es ist gewiß, daß diese scharfe Begrenzung mehr an die antike Tragödie als an das antike Epos erinnert, und Goethe und Schiller selbst haben in ihrem Briefwechsel oft genug von der unverkennbaren Hinneigung dieses Gedichts zur Tragödie gesprochen; aber nicht minder gewiß ist, daß für die Würde und Großheit des Stils diese scharfe plastische Uebersichtlichkeit, die doch den Blick in die Weite des Weltlebens nicht verschloß, unbedingtes Erforderniß war.

Jenes hohe Ziel, nach welchem seit dem Eindringen der Renaissancebildung die deutsche Dichtung unablässig gestrebt hatte, war erreicht; noch voller und eigenthümlicher als in der Iphigenie. Auf das glänzendste war der Beweis geführt, daß modern innerliche, im Schiller'schen Sinn sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien! Wilhelm von Humboldt, der seine „Aesthetischen Versuche" ganz dem Werk widmete, hatte das Verdienst, mit ebenso scharfem wie tiefem Verständniß diese entscheidende Errungenschaft Goethe'scher Dichtung zu erkennen und zu verkündigen.

Am 21. Juli 1797 schrieb Schiller an Meyer: „Wir waren nicht unthätig, und am wenigsten unser Freund, der sich in diesen letzten Jahren wirklich selbst übertroffen hat. Sein episches Gedicht haben Sie gelesen; Sie werden gestehen, daß es der Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst ist. Ich habe es entstehen sehen und mich fast eben so sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir Anderen mühsam sammeln

und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerntet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt. Sie werden mir aber auch darin beistimmen, daß er auf dem Gipfel, wo er jetzt steht, mehr darauf denken muß, die schöne Form, die er sich gegeben hat, zur Darstellung zu bringen als nach neuen Stoffen auszugehen, kurz, daß er jetzt ganz der poetischen Praktik leben muß. Wer es einmal unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben."

Rasch fand Hermann und Dorothea die allgemeinste und nachhaltigste Bewunderung und Verbreitung. Seit Götz und Werther hatte Goethe nicht mehr einen so durchschlagenden Erfolg gehabt. Nur das ältere Dichtergeschlecht wußte darin blos eine Nachahmung der „Luise" zu erkennen, ohne des gewaltigen Fortschrittes gewahr zu werden.

Lange tönten in Goethe die epischen Töne nach. Homer und Wolf's Prolegomena wichen nicht von seiner Seite. Untersuchungen über die Technik des Epos und deren Unterschied von der Technik des Dramas waren der vorwaltende Gegenstand seiner mündlichen und brieflichen Verhandlungen mit Schiller. Neue Pläne tauchten auf. Zuerst, schon im Frühjahr 1797, „Die Jagd", deren Stoff Goethe später in seinem Greisenalter in der „Novelle" behandelt hat. Dann im Herbst, auf der Schweizerreise, „Tell". Zuletzt gegen Ende desselben Jahres die „Achilleis". Aber gegen die Jagd äußerten Schiller und W. v. Humboldt ernste Bedenken, die den Dichter entmuthigten. Wilhelm Tell, obgleich groß und ächt volks=

thümlich angelegt, wollte sich nicht gestalten. Und die Achilleis brachte es blos auf zwei Gesänge, die dann später in einen zusammengezogen wurden. „Hermann und Dorothea" ist das einzig vollendete, selbständige Epos Goethe's geblieben. Schiller's gewaltige Thätigkeit für die Bühne riß auch Goethe mit sich fort. Zunächst war es der Faust, auf dessen Fortführung Schiller unablässig drang.

Mit vollem Recht sagt Gustav von Loeper in seinem wahrhaft klassischen Faustcommentar: „Bei Beurtheilung der Periode des Zusammenwirkens unsrer beiden größten Dichter von 1794 bis 1805 ist meist übersehen oder doch nicht genug betont worden, daß Goethe in dieser Zeit somit wahrscheinlich mehr als die Hälfte des Ersten Theils des Faust, außer vielen Entwürfen zum Zweiten Theil, besonders zu dessen drittem Act neu gedichtet oder doch umgedichtet und vollendet hat, so daß ihr vorzugsweise dies große Werk, der Gipfel unsrer neuern klassischen Literatur, sein Dasein verdankt." In der That — nicht nur Einzelnes entstand damals, sondern vor Allem der dramatische Grundplan, der den Ersten und Zweiten Theil, der die ganze überquellende Fülle des unendlichen Stoffs zusammenhält, der Plan, welcher der in früher Jugend gefaßten „Idee" erst dramatische Verkörperung gab. Man hat beweisen wollen (besonders Kuno Fischer hat es versucht), daß dieser Plan, zumal in der Zeichnung des Mephistopheles sich in einen unlöslichen Widerspruch mit der ursprünglichen „Idee" verstrickt habe; nach den trefflichen Darlegungen Loeper's und neuerdings auch Baumgart's ist dieser Vorwurf als unberechtigt zurückzuweisen und die Einheit des Werkes anzuerkennen. Aber daß diese Einheit, die ursprünglich nur eine „Idee" war, thatsächlich erst seit 1797 in dem Geist des Dichters die plastische dramatische Form gewann, ist unleugbar. In rascher Folge gestalteten sich nun binnen weniger Jahre der Prolog im Himmel, die Paktscene, der erste Abschnitt der Helena-Dichtung, endlich die ältere Form der Todes- und Erlösungsscene, so daß also trotz der sechzig Jahre währenden Schaffensarbeit dennoch die Entstehung der für den dramatischen Bau wichtigsten Glieder

in einen ganz kurzen Zeitraum sich zusammendrängt. Folgen wir nun dem Gange dieser gewaltigen Scenen. Die einleitenden Dichtungen, die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater sind aus dem Kern ächtester Poesie geschnitten. Der Prolog im Himmel, der zum Theil dem Buch Hiob nachgebildet ist, rückt die ganze dramatische Handlung in die überirdische Beleuchtung, in die Beziehung zum Ewigen, welche das Grundproblem verlangt und welche dem gesammten Werk seinen Rang unter den größten Ideendichtungen aller Zeiten anweist. Es gehört zum Staunenerregendsten, wie es der Dichter vermochte, über die Grundidee seiner Jugenddichtung mit so bewußter Klarheit zu philosophiren und dieses Philosophiren über die tiefsten Fragen der Menschheit in so scharf abgemessene vollkräftige Gestalten zu legen. Und dieselbe Kraft zugleich der Rückerinnerung und der Weiterbildung zeigt die große unvergleichliche Scenenreihe, die sich an das Gespräch mit Wagner anschließt.

Was bleibt dem vermessenen Himmelsstürmer nach dem niederschmetternden Donnerwort des Erdgeistes? „Den Göttern gleich ich nicht! Zu tief ist es gefühlt, dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt, den, wie er sich im Staube nährend labt, des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt!“ Der Gedanke des Selbstmords drängt sich in seine Seele. Und zwar nicht blos im Sinn feiger Selbstvernichtung, sondern weit mehr noch in jenem tiefen metaphysischen Sinn, die elende Grenze der Körperlichkeit, die ihn von dem Empfinden und Erkennen des All scheidet, kühnen Muthes zu vernichten. Varnhagen erzählt in der Lebensbeschreibung der Königin Sophie Charlotte (1837, S. 232), daß diese auf ihrem Sterbebett die Umstehenden ermahnte, sie nicht zu beklagen; sie gehe jetzt ihre Wißbegierde zu befriedigen über die Urgründe der Dinge, die ihr Leibniz niemals habe erklären können; der Tod erschien ihr als der Löser aller Räthsel.

„Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.
Ich fühle mich bereit
Auf neuer Bahn den Aether zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.

Dies hohe Leben, diese Götterwonne!
Du erst noch Wurm, und die verdientest Du?
Ja kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen Deinen Rücken zu!
Vermesse Dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen Jeder gern vorüberschleicht."

Es ist ein tief ergreifendes und überaus fruchtbares Motiv, daß es das Herüberklingen des frommen Glockentons und der heiligen Ostergesänge ist, welches die Ausführung dieses letzten ernsten Schrittes hindert. Wie feierlich tröstlich preiset der Chor den Auferstandenen, den Meister, der allen Thätigen und Liebebeweisenden nah ist! Und wie mächtig regt sich in dem Verzweifelnden die holde Erinnerung, wie einst in glücklich unschuldsvoller Jugendzeit diese süßen Himmelslieder ihn zu Sabbathstille und brünstigem Gebet und zugleich zu den munteren Spielen heiterer Frühlingsfeier riefen. „Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder."

Die nächstfolgenden Scenen, der Spaziergang vor dem Thor, und der tiefe Monolog, in welchem Faust den Grundtext des Neuen Testaments in sein geliebtes Deutsch zu übertragen sucht, stehen mit diesem Motiv im engsten Zusammenhang.

Jene fröhlichen Spaziergänger am Ostersonntagnachmittag, unvergleichliche genrebildliche Typen der verschiedenen Stände, Geschlechter und Lebensalter, haben in diesem Gedicht die Stellung, daß sie lebendig vor Augen führen, wie die Menge es anfängt, mit den Forderungen, welche Faust so hart bedrücken, sich sorglos abzufinden oder vielmehr sie von Hause aus in sich gar nicht aufkommen zu lassen. Und es ist nur die ergötzliche Kehrseite derselben glücklich beschränkten Flachheit, wenn wir auf diesem Spaziergang an Faust's Seite zugleich Wagner erblicken, der sich aus diesem verhaßten Fiedeln und Schreien und Kegelschieben zurücksehnt zu seinen Büchern und Pergamentrollen. O wie gern möchte Faust Mensch sein mit den Menschen! Aber wie kann sein hochstrebendes Unendlichkeitsgefühl sich einengen in dieses gewöhnliche Erdendasein? Es ist bedeutsam, daß hier zuerst die unheimliche Gestalt des Mephistopheles hereinragt!

Und wie gern möchte Faust wieder zurückkehren zur frommen Kindereinfalt schlichter Gläubigkeit! Aber wie kann er es, nachdem bereits alle Zweifel in seiner Seele gerungen? „Im Anfang war das Wort! hier stock ich schon, ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen!“ — Im Anfang war der Sinn. „Ist es der Sinn, der Alles wirkt und schafft?“ Im Anfang war die Kraft! Was ist Kraft ohne Bethätigung und Erfüllung? Das ist nicht mehr die Demuth und die innere Versöhnung kindlicher Unterwerfung, das ist das stolze Selbstbewußtsein der unveräußerlichen freien Forschung, das ist das Denken und Wissen des Pantheismus, welches den Menschen und die Natur rein und frei auf sich selbst stellt.

Zurück ist unmöglich; vorwärts!

Faust tritt aus dem Marterort der Studierstube in die weite Welt, aus der einsamen, in sich versunkenen Beschaulichkeit, oder wie sich Mephistopheles ausdrückt, aus dem Kribskrabs der Imagination in das bewegte thätige Leben. „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie; grün allein des Lebens goldner Baum.“ „Ein Kerl, der speculirt, ist wie ein Thier auf dürrer Haide, von einem bösen Geist herumgeführt, und rings umher liegt schöne grüne Weide.“ Es ist der Uebergang aus der Speculation zur Erfahrung. Losgebunden, frei, will Faust erfahren, was das Leben sei.

Mephistopheles enthüllt sich. Der realistische Gegenschlag gegen den phantastischen Idealismus! Der Kampf mit dem Leben ist um so schwerer und gefahrvoller, je verwegener und ins Unbedingte strebender derselbe unternommen wird.

Es war eine schwierige, aber unerläßliche Aufgabe des Dichters, diesen gewaltigen Umschwung in Faust's Sinnesweise nach Ursprung und Ziel mit zwingender Ueberzeugungskraft klar vor Augen zu stellen. Und lange Zeit scheint Goethe über die beste Art der Behandlung geschwankt zu haben. Wir irren schwerlich, wenn wir grade hier eines Entwurfs gedenken, welcher sich in den hinterlassenen, zum Faust gehörigen Papieren findet (Bd. 34, S. 318 ff.). Es ist eine akademische Disputation; Mephistopheles, als fahrender Scholasticus, begründet gegen Faust, der noch auf Seiten der Spe=

culation steht, das Lob des Vagirens und der aus diesem entspringenden Fülle und Macht der Erfahrung. In einem Briefe an Schiller vom 6. März 1800 bezeichnet Goethe ausdrücklich diesen Disputationsactus als eine noch auszufüllende Lücke und verhehlt dabei nicht, daß die künstlerische Gestaltung eines so bedeutenden Motivs freilich nicht aus dem Stegreif entstehen könne. In der jetzt vorliegenden Fassung der Faustdichtung fehlt diese Scene; wahrscheinlich weil sich der Dichter bei dem Versuch der Ausführung überzeugte, daß diese rein und ausschließlich wissenschaftliche Frage über das Verhältniß von Speculation und Empirie sich unüberwindbar den Grenzen dichterischer Darstellbarkeit entziehe. Aber indem Goethe von diesem Motiv abstand, mußte er nur um so mehr bedacht sein, den Umschwung Faust's mit möglichster Eindringlichkeit als die unausweichliche Folge seiner inneren Gemüthsrevolution zu schildern. Der Gram der Enttäuschung frißt, gleich dem Geier des Prometheus, an Faust's Leben. Von der einen Ueberstürzung stürzt Faust in die andere; dies ist der Grund und der Sinn jenes berühmten Fluchmonologs, in welchem Faust nicht blos den phantastischen Truggebilden, nicht blos Allem, was die Seele mit Lock- und Gaukelwerk umspannt, sondern auch allen wesenhaftesten und unaufgebbarsten idealen Gütern des Lebens, dem Ruhm, dem Machtgefühl des Besitzes, der Treue zu Weib und Kind, der Liebe, der Hoffnung, dem Glauben, der Geduld, in blinder Bethörung Hohn spricht. Zuletzt als die Summe dieser unverwindbaren Enttäuschung das inhaltschwere Wort zu Mephistopheles:

„Ich habe mich zu hoch gebläht,
In Deinen Rang gehör ich nur.
Der große Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen. . . .
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!

Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Miteinander wechseln wie es kann,
Nur rastlos bethätigt sich der Mann."

Man kann das Bedenken nicht unterdrücken, daß der Dichter, indem er dem verzweifelten Entschluß Faust's, sich dem Teufel zu übergeben, die Ueberzeugungskraft innerer psychologischer Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit sichern wollte, hier in der dramatischen Steigerung sogar zu weit gegangen ist. Faust giebt den Idealismus nicht auf, sondern verbleibt in seinem innersten Wesen nach wie vor derselbe vermessene ungestüme Idealist, der er bisher gewesen; er überträgt seine idealistische Schrankenlosigkeit nur auf andere Bethätigungskreise.

An der Spitze dieser neuen Entwicklungsstufe steht der Vertrag, welchen Faust mit Mephistopheles abschließt.

Goethe hat diesen aus der Sage entlehnten Zug von Grund aus vertieft. Jene zwei Seelen, welche in Faust's Brust wohnen, die sinnlich realistische, die in derber Liebeslust sich an die Welt haltende, und die idealistische, die aus dem Dust der gemeinen Wirklichkeit emporstrebende, entfalten sich jetzt, da Faust aus der Abgezogenheit der Speculation in das werkthätige handelnde Leben tritt, in lebendigem Zusammenwirken und zugleich in tief bedeutsamem Gegensatz. Wie Clavigo und Carlos im Grund ihres Wesens nur eine und dieselbe Person sind und nur der dramatischen Greifbarkeit und Anschaulichkeit halber in verschiedene Gestalten auseinandertreten, so ist es auch mit Faust und Mephistopheles. Jener ist der einseitige Idealist, dieser der einseitige Realist; erst Faust und Mephistopheles zusammen bilden den vollen und ganzen Faust, den vollen und ganzen Menschen. Faust verbindet sich mit Mephistopheles, d. h. entfesselt die Leidenschaft, nicht um in schaalem Lebensgenuß unterzugehen und sich selbst zu verlieren, sondern als der ernste rastlose Denker, der, nachdem er der Oede und Unzulänglichkeit der Schulweisheit entwachsen ist, sich mit der Macht und Fülle seines frischen Empfindens und Erlebens erfüllen und durch-

dringen will. Für Faust ist die Gluth der Sinnlichkeit, der Herzschlag der Leidenschaft, nicht Zweck, sondern nur Mittel lebensvoller allumfassender Erkenntniß. Faust kann dem Mephistopheles nur verfallen, wenn er von sich selbst abfällt.

Faust.

„Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich gethan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet ich!

Mephistopheles.

Topp.

Faust.

Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke sagen,
Verweile doch, Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist Du Deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

Und hier münden wir wieder in das Fragment von 1790. Es beginnt unmittelbar nach dem Vertragsabschluß, mit den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, will ich in meinem innern Selbst genießen, mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen, und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern, und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern."

Die Erkenntnißtragödie wird Lebenstragödie.

Die Scenenreihe von „Auerbach's Keller" bis zum erschütternden Gebet an dem Marienbilde schließt darauf fast unverändert an; nur „Wald und Höhle" hat eine passendere Stelle erhalten; dann aber

folgt die Neudichtung des tragischen Schlusses, nur unterbrochen durch die schon im Urfaust enthaltene Domscene. Hatten wir früher zu bewundern, wie sich Goethe in die Gedankenreihe seiner Jugenddichtung wieder zu versetzen wußte, so müssen wir hier staunen, wie er auch den Ton leidenschaftlichen Empfindens wieder zu treffen vermochte. Wer müßte, wenn nicht das handschriftliche Zeugniß vorläge, die Fluchrede Valentin's nicht für ein Werk erster Jugendkraft halten? Und ebenso die machtvollen Naturschilderungen der „Walpurgisnacht“.

Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste!
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Solchen Zeugnissen dichterischer Kraft gegenüber, erscheint es unbegründet, wenn man andere Scenen, für welche datirbare Handschriften fehlen, wegen des jugendlichen Schwunges meint einer früheren Periode des Dichters zuweisen zu müssen.

Leider ist „die Walpurgisnacht“, deren dramatische Bedeutung es ist, einerseits Faust „in abgeschmackten Zerstreuungen zu wiegen“, andererseits Mephistopheles auch einmal als Hauptperson, als Herrn in seiner Sphäre zu zeigen, — leider ist sie nicht der ursprünglichen Absicht gemäß vollendet, sondern durch literarische Satiren ergänzt, durch das Zwischenspiel von „Oberon und Titania“ übermäßig verlängert worden, Dinge, die um so störender wirken, je ungeduldiger gerade am Schluß der Gretchentragödie die gespannte Theilnahme dem verhängnißvollen Ausgang entgegenharrt. Desto gewaltiger und erschütternder dann dieser Ausgang! Zuerst in kaum veränderter Form die Prosascene aus der Frankfurter Zeit, die

zuvor noch nicht an's Licht getreten war: Faust's wilde Vorwürfe gegen Mephistopheles, sein Befehl: „Bringe mich hin! sie soll frei sein!" Dann die abgerissene, schauerliche Vision des Rabensteins, und endlich die Kerkerscene, die gewaltige Tragik des Jugendentwurfs nicht gemildert, aber gereinigt und gehoben, durch die mit genialem Griff hier dienstbar gemachte Stilform der Volksballade. Sie lag Goethe nicht fern, hatte er doch selbst in der Jugend gedichtet: „Es war ein Buhle frech genug", und hatte im Erlkönig schon nach altem Vorbild durch redende Personen die Handlung zum Ausdruck kommen lassen. Aber unmittelbar diese Form für das Drama zu verwerthen, kam dem naturalistischen Dichter des Sturm und Dranges noch nicht in den Sinn. Doch 1798, als er durch „das Balladenstudium" wieder auf den „Dunst- und Nebelweg" des Faust gekommen war, schrieb er an Schiller: „Einige tragische Scenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniß gegen das Andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da dann die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird." Mit Recht sagt Baumgart, diese Umbildung liefere ein unvergleichliches Beispiel dafür, was die Kunstform selbst dem edelsten Naturalismus gegenüber bedeute. —

Das Gewaltige und durchaus Unvergleichliche der Fausttragödie ist, daß sie nicht diese oder jene vereinzelte tragische Verwicklung des Menschenlebens aufgreift, sondern den innersten bestimmenden Nerv aller Menschentragik, den unlösbaren Widerspruch der dämonischen Ikarusnatur, die nach der Sonne strebt und doch fest an die Erdenschranken gebannt ist. Und die unvergleichliche Tiefe und Weite der Grundidee kommt zu unvergleichlich vollendetem Ausdruck durch eine Macht und Tiefe der gestaltenden Phantasie und Sprachgewalt, deren Fülle und Zauber sich kein fühlendes Herz entziehen kann.

Je bedeutender und umfassender der Gehalt der Faustdichtung war, um so natürlicher war es, daß der Dichter selbst sich unent-

fliehbar in ihren Kreis gebannt fühlte und in den verschiedensten Zeiten seines Lebens immer wieder zu ihrer Fortbildung und Ergänzung zurückkehrte. Schon als die jetzige Gestalt des sogenannten ersten Theils erschien (1808), waren bedeutende Abschnitte des zweiten Theils vorhanden; vor Allem nach dem Zeugniß Goethe's gegenüber Sulpiz Boisserée schon eine ältere Form des Schlusses, die uns leider bis auf wenige Reste verloren ist. Aber diese Reste lassen dennoch erkennen, daß die Lösung schon in der Hauptsache gedacht war, wie sie zwanzig Jahre später erfolgte, daß nämlich Mephistopheles die Wette nach dem Buchstaben gewinnen, nach dem Geiste verlieren sollte. Er rühmt sich zuerst seines Sieges:

> So ruhe denn an deiner Stätte:
> Sie weihen das Paradebette
> Und eh das Seelchen sich entrafft,
> Sich einen neuen Körper schafft,
> Verkünd' ich oben die gewonn'ne Wette.
> Nun freu ich mich auf's große Fest,
> Wie sich der Herr vernehmen läßt.

Dann aber folgt die Enttäuschung:

> Nein diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben.
> Der Reichsverweser herrscht vom Thron;
> Ihn und die Seinen kenn' ich schon;
> Sie wissen mich, wie ich die Ratten zu vertreiben.

Um aber die große Conception des zweiten Theils, die Faust durch alle Sphären des politischen und Culturlebens hindurchführen sollte, zur Ausführung zu bringen, dazu bedurfte der Dichter noch einer Reihe innerer und äußerer Erfahrungen, die die Zukunft ihm bringen sollte, und schon während der letzten Lebensjahre Schiller's wurde Faust zum großen Kummer des Freundes wieder zurückgeschoben, um für seine weitere Gestaltung eine neue Lebensstufe Goethe's zu erharren.

Schiller's dichterische Thätigkeit war während dieser Zeit eine beschränktere.

Nur wenige Gedichte Schiller's, außer den Xenien, brachte der Musenalmanach von 1797.

Aber sie sind durchaus von demselben dichterischen Formgefühl getragen wie die gleichzeitigen Gedichte Goethe's.

„Die Klage der Ceres“ betritt den Kreis der alten Göttersage selbst. Es ist der eigenthümliche Reiz dieses Gedichts, daß es die alte Sage verinnerlicht, ohne sie doch willkürlich umzudeuten.

Fast alle anderen Gedichte bewegen sich wesentlich in denselben Stimmungen und Anschauungen, die schon in früheren Gedichten Schiller's Ausdruck gefunden; nur in sich versöhnter und abgeschlossener. Was das einheitliche Thema des Lehrgedichts von den Künstlern, der Ideale und des Reichs der Schatten war, die dichterische Verherrlichung der erhebenden und klärenden Kraft der Poesie, es kehrt wieder im „Mädchen aus der Fremde“ und im „Besuch“ („Dithyrambe“). „Sie rauschet, sie perlet, die himmlische Quelle, der Busen wird ruhig, das Auge wird helle.“ Gleich den „Göttern Griechenlands“ und „Den Sängern der Vorwelt“ ist „Pompeji und Herkulanum“ die dichterische Verherrlichung der künstlerischen Herrlichkeit des Alterthums. Gleich der „Würde der Frauen“ ist eine ganze Reihe kleinerer Gedichte („Die Geschlechter“, „Macht des Weibes“, „Tugend des Weibes“, „Weibliches Urtheil“, „Forum des Weibes“, „Das weibliche Ideal“, „Die schönste Erscheinung“) die dichterische Verherrlichung der weiblichen Seelenhoheit und Seelenklarheit. Und doch ist bei aller Aehnlichkeit des Inhalts die künstlerische Auffassung und Behandlung eine von Grund aus andere. Und zwar durchaus bewußt und ausdrücklich beabsichtigt. In einem Briefe an Körner vom 17. October 1796 schreibt Schiller: „Ich habe in diesen Gedichten meine Manier zu verlassen gesucht; und es ist eine Erweiterung meiner Natur, wenn mir diese neue Art nicht mißlungen ist.“

Ohne alle Zuthat der Reflexion und ohne jegliche Einmischung lyrischer Innerlichkeit spricht einzig und allein die sinnliche Anschauung, die feste plastische Thatsache.

Pompeji und Herkulanum ist eine der vollendetsten Schöpfungen plastischer Augenpoesie. Nirgends ist Schiller seinem großen Freund gleicher als hier.

Bald kam die Zeit der Balladen und der Wallensteindichtung. Es war dieselbe Richtung und Anschauungsweise, nur übertragen auf andere und größere Aufgaben.

Goethe's und Schiller's Balladen und Schiller's Glocke.

Das Jahr 1797 war das Balladenjahr. Im Juni dichtete Goethe den Zauberlehrling, die Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, im Herbst auf der Schweizerreise die Balladen von der schönen Müllerin. Mit einer Raschheit und Leichtigkeit, die wir sonst nicht an ihm gewohnt sind, dichtete Schiller genau um dieselbe Zeit den Taucher, den Handschuh, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibykus, den Ritter Toggenburg, den Gang nach dem Eisenhammer. Und diese Balladenlust zieht sich frisch auch in das folgende Jahr hinüber. In das Jahr 1798 fällt Goethe's Blümlein Wunderschön; vom 18. bis 26. August dichtete Schiller den Kampf mit dem Drachen, vom 27. August bis Anfang September die Bürgschaft.

Im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel ist es eine sehr bedauerliche Lücke, daß er auf die Anschauungen und Absichten, aus welcher diese Balladenstimmung entsprang, nicht näher eingeht. Die ersten Spuren dieser Stimmung können wir schon früher bemerken. Schon im Frühjahr 1796 dachte Goethe an eine Ballade von Hero und Leander, ein Thema, das Schiller später bearbeitete; im Anfang Mai 1797 entwarf Schiller eine Ballade von Don Juan. Der Entschluß gemeinsamen thätigen Wetteifers wurde offenbar in mündlicher Unterhaltung gefaßt, als Goethe von Mitte Mai bis Mitte Juni 1797 in Jena verweilte.

Es ist leicht zu sehen, was die beiden Dichter grade jetzt zu dieser Dichtart führte. Wie Hermann und Dorothea, so sind auch Goethe's und Schiller's Balladen die Frucht der durch Wolf gewedten Homerischen Frage. Je tiefer und lebhafter seitdem Goethe

und Schiller mit Untersuchungen über Wesen und Technik des Epos beschäftigt waren, um so unausbleiblicher mußte sich ihr Augenmerk auf die Ballade richten. War die Ballade nicht recht eigentlich das moderne, ächt volksthümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie?

Wir hören den Nachklang jener geistvollen Unterredungen, wenn Goethe am 21. Juli 1797 an Meyer schreibt, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannichfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen.

Goethe hat wiederholt ausgesprochen, daß die erste Anregung dieser Balladendichtung von Schiller ausging. Und auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung war die Einwirkung Schiller's entschieden die überwiegende. Beibehaltung der Balladenform und Erfüllung derselben mit würdigeren Stoffen, was ist es anderes als die immer wiederkehrende Lehre Schiller's, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung?

Zwischen Goethe's Balladen aus dem Sommer 1797 und zwischen Goethe's früheren Balladen, die in frisch unbefangener Anlehnung an die altenglische Balladendichtung entstanden waren, waltet ein tiefgreifender, sehr bedeutsamer Gegensatz. Nicht mehr das geheimnißvoll Naturelementare wie im Erlkönig und im Fischer, nicht mehr die süße lyrische Innigkeit wie im König von Thule. Es ist jetzt die helle Lichtwelt des bewußten sittlichen Geistes, und an die Stelle des singbar Liedmäßigen tritt die deklamatorische Recitation.

Der Zauberlehrling und der Gott und die Bajadere gehören zu den vollendetsten Schöpfungen Goethe's, denn hier ist es mit unnachahmlichster Meisterschaft gelungen, auch in der Ideendichtung den dämmernden Empfindungston anzuschlagen. Aber die Braut von Korinth, so großartig mächtig grade diese Dichtung in der Plastik der Gestaltenmalerei ist, schwankt haltlos zwischen dem Motiv der unheimlich dämonischen Nachtseite der Natur, das noch aus der

ursprünglichen Conception herüberklang, die Goethe, wie er berichtet, schon in früher Jugend gefaßt hatte, und zwischen dem gewaltsam hineingeschobenen Motiv des Widerstreits des absterbenden Griechenthums und des aufkommenden Christenglaubens. Als Körner in der Beurtheilung dieses Gedichts spöttelnd gesagt hatte, er würde sich dasselbe nicht bei dem Dichter bestellt haben, und er wette, daß der Dichter Gedichte wie den Neuen Pausias mit größerer Liebe gemacht habe, wußte Schiller in einem Briefe vom 12. Februar 1798 nichts zu antworten, als daß es im Grunde nur ein Spaß von Goethe gewesen, einmal etwas zu dichten, was außer seiner Natur und Neigung liege; Gott und die Bajadere sei freilich schöner.

Es ist daher überaus bezeichnend, daß Goethe alsbald wieder in die alten bewährten Gleise zurücklenkte. Die Balladen von der schönen Müllerin sind alten Volksliedern nachgebildet; man fühlt es sogleich an der den Volksliedern eigenen Hurtigkeit des dramatischen Dialogs. Ebenso das Blümlein Wunderschön oder das Lied vom gefangenen Grafen; treffend sagte Körner von ihm, es sei eine Probe, wie man auch noch in unserem Zeitalter im Ton der Minnesänger dichten könne. Die Legende vom Hufeisen ist ächt volksthümlich, in kühnster Hanns Sachsischer Weise.

Mit mächtiger Eigenart ergriff Schiller die Balladendichtung.

Der schlichte Naturlaut des ächten Balladentons mit seinem milden lyrischen Hauch und dem magischen Halbdunkel unaufgeschlossenen Empfindungslebens war Schiller's Natur völlig fremd. So sehr lebte Schiller nur in dem Reich des bewußt Gedankenhaften, in der Welt der klar sittlichen Ideen und Gesinnungen, daß, was er in einem Briefe an Körner vom 2. October 1797 von einigen seiner Balladen sagt, daß die Personen nur um der Idee willen dasein und sich als Individuen unbedingt dieser Idee unterzuordnen hätten, in der That von allen seinen Balladen gilt. Wie seine lyrischen Dichtungen, so sind auch seine Balladen wesentlich Ideendichtung. Einzig im Ritter von Toggenburg sucht sich Schiller im vorwiegend lyrischen Stimmungsleben zu halten; und dabei sinkt er unter sich selbst herab und wird schwächlich empfindelnd.

Sind es aber nicht ächte Balladen oder, was gleichbedeutend ist, nicht ächte Romanzen, so sind die meisten derselben doch unvergleichlich dichterische Erzählungen.

Wir unterscheiden zwei Gruppen. Die erste Gruppe, die aus dem Taucher, dem Handschuh, der Bürgschaft und dem Kampf mit dem Drachen besteht, wozu später auch „Der Graf von Habsburg“ hinzutrat, ist in ihrer Motivirung durchaus klar und durchsichtig, vom reinsten und tiefsten sittlichen Gehalt durchglüht und getragen. Es ist die helle Welt der reinen und freien sittlichen Selbstbestimmung; die sittliche Gerechtigkeit, Lohn und Strafe, ist nur die innere Nothwendigkeit und Vernunft der vorgeführten Handlung selbst. Die zweite Gruppe, die aus dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer besteht, und der sich später „Hero und Leander“ noch anschließt, stellt dagegen den Glauben an Schicksal und unmittelbar göttliche Führung mit jener Nachdrücklichkeit in den Vordergrund, die auch in einigen lyrischen Dichtungen Schiller's aus dieser Zeit wiederkehrt und die besonders aus der sich bereits in ihm regenden Lust, die Motivirung der modernen Tragödie mit der Motivirung der antiken Tragödie in möglichste Uebereinstimmung zu setzen, zu erklären ist. Es war ein gefährliches Wagniß. Der Ring des Polykrates, einem Volksmärchen Herodot's entnommen, ruht wesentlich auf der ächt Herodot'schen Anschauung vom Neid der Götter. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn das Gefühl von der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit des Glücks ist ein allgemein menschliches. In die Kraniche des Ibykus spielt wesentlich das antikisirende Motiv, daß die vorüberziehenden Kranichschwärme, die der Ermordete bei seiner Ermordung rachefordernd angerufen, als die Sendboten und Vollstrecker der waltenden Nemesis erscheinen; ja aus den Briefen Schiller's an Goethe erhellt sogar, daß der Dichter, merkwürdig genug, dieses antikisirende Motiv als das eigentliche Grundmotiv angesehen wissen wollte. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn die Entwicklung quillt trotzalledem ganz natürlich und ganz wunderlos einzig und allein aus den inneren Gemüthsmächten. Der Chor=

gesang der Eumeniden erscheint als der Gewissenswecker; schon im Lehrgedicht von den Künstlern hatte der Dichter gesagt: „Vom Eumenidenchor geschrecket, zieht sich der Mord, auch nie entdecket, das Loos des Todes aus dem Lied.“ Nicht aber in gleicher Weise ist diese Verinnerlichung im Gang nach dem Eisenhammer gelungen. Die Grundidee ist die mittelalterliche Idee des Gottesgerichts; die Katastrophe ist auf eitel Zufall und Mißverständniß gebaut.

Ein großer Theil der Wirkung dieser Balladen, wohl der größte, liegt in der Trefflichkeit der Ausführung. Nicht blos in der fein durchdachten Komposition, in dem festen dramatischen Gang, der ihnen allen eigen ist, sondern ganz besonders auch in der straffen Gegenständlichkeit und lebensvollen Kraft der Einzelschilderungen. Schiller hatte das Gefühl, daß hier die günstigste Gelegenheit sei, immer mehr über sich selbst hinauszugehen und sich zu scharfer Realistik, zu scharfer Bestimmtheit und Klarheit der Form zu schulen; hier suchte er zu erlernen und zu erproben, was ihm als das zu erstrebende Ziel seiner Wallensteindichtung klar vor Augen stand. Diese Realistik, eben weil sie ihm bisher gefehlt hatte, war ihm jetzt so sehr sorgsamstes Anliegen, daß er einzig aus diesem Streben die Nadowessische Todtenklage dichtet, die auf der gefährlichen Grenze steht, wo das Charakteristische und das Schöne unkünstlerisch auseinanderfallen. Mit eingehendstem Fleiß und mit genialster Intuition ergänzt er, was ihm an sinnlicher Anschauung und Erfahrungskenntniß mangelt. Vor Allem der Taucher ist in der Kunst malerischer Beschreibung ein gar nicht genug zu bewunderndes Meisterstück. Wie eindringlich lebendig und in ihrer charakteristischen Verschiedenheit klar auseinandergehalten sind die Thierschilderungen im Handschuh! Was für eine unvergeßbare Plastik der Gestaltung ist in dem feierlich abgemessenen Auftreten des Chors in den Kranichen des Ibykus! Und welche feinfühlige und gestaltungskräftige Kunst ist überall in der malenden Kraft des Lautes und des Reimes, im Reichthum der individuellsten und doch immer streng sachlichen Strophenbildung, im feinberechneten Wechsel des Rhythmus und der

Verslängen! Nur in sehr vereinzelten Fällen verirrt sich die Pracht der Schilderung und der volltönende Schwung der Rede in das Declamatorische.

Goethe, der sich immer so aufrichtig freute, wenn dem großen mitstrebenden Freund Großes gelang, war einer der aufrichtigsten Bewunderer von Schiller's Balladen. Als Körner, vom Standpunkt ächter Balladendichtung aus durchaus berechtigt, gegen das Ueberwiegen des Gedankenhaften über das naive Empfindungsleben Einspruch erhoben hatte, antwortete ihm Schiller in einem Briefe vom 27. April 1798, er selbst halte allerdings diesen Tadel für nicht ungegründet, Goethe aber wolle diese Gedichte als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung angesehen wissen.

Und nicht minder gewaltig war Schiller's gleichzeitige Lyrik.

Es hat etwas unsäglich Ueberraschendes, daß wir auch hier auf eine Gruppe von Gedichten stoßen, welche die Idee des von außen bestimmenden Schicksals mit schärfster Nachdrücklichkeit, ja sogar mit herbster Einseitigkeit als Grundmotiv haben. Man kann sich kaum der Ueberzeugung verschließen, daß diese Schicksalsidee jetzt bei Schiller nicht die blos äußerliche Stellung eines wirksamen Kunstmittels einnimmt, sondern in der That sich in sein innerstes Denken und Empfinden festgesetzt hatte. Wer mag sagen, welche Erlebnisse und Entwicklungen diese Anschauung in ihm erzeugten, ob der hemmende Kampf mit dem kranken Körper oder der bewundernd vergleichende Hinblick auf die göttergleiche Leichtigkeit des Goethe'schen Schaffens? Ein Abhängigkeitsgefühl von der angeborenen Naturbestimmtheit, wie es ihm früherhin völlig fremd gewesen! Wie liebte er es sonst, in seiner philosophischen Lyrik mit festlichem Schwung vor Allem die frohe Siegesgewißheit ernsten Kämpfens und Ringens zu feiern! Wie liebte er es, sein eigenes mühbeladen heldenmuthiges Streben im idealisirten Spiegelbild der alten Heraklessage wiederzufinden! Wie sinnvoll und gestaltenkräftig hatte er noch in „Ideal und Leben“ den Alciden gepriesen, wie er im ewigen Kampf durch des Lebens schwere Bahn ging und sich zuletzt doch durch seine eigene Kraft den Eintritt in den Olymp

errang! Jetzt dagegen ist das Thema seiner Lyrik, daß, wie es im „Geheimniß“ heißt, der Mensch die kargen Loose nur sauer dem harten Himmel abringe; nur die freie Gabe der Götter sei das Glück. Wohl nennt er auch jetzt noch in der Hymne an das Glück „groß den Mann, der, sein eigener Bildner und Schöpfer, durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt“; doch bedächtig setzt er hinzu: „Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Muth; vor Unwürdigem kann Dich der Wille, der ernste, bewahren; alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.“ Ja, tief sinnig schließt dieses Gedicht mit dem später beseitigten Verse: „Aber Du nennst es Glück, und Deiner eigenen Blindheit zeihst Du verwegen den Gott, den Dein Begriff nicht begreift.“ Die „Worte des Wahns“ lassen sich sogar zu der bitteren Verstimmung hinreißen, es sei nur ein leeres Haschen nach Schatten, wenn der Mensch glaube, daß das buhlende Glück sich je mit dem Edlen vereinigen werde; der Gute bleibe auf der Erde ein Fremdling, nur dem Schlechten folge das Glück mit Liebesblick. Die „Nänie“ klagt, ganz wie Thekla im Wallenstein, daß auch das Schöne vergehe, daß auch das Vollkommene sterbe; es gebe keinen Trost für diese allgemeine Hinfälligkeit des Daseins, als daß das Edle im Klagelied der Nachwelt fortlebt, während das Gemeine klanglos zum Orcus hinabgeht. Und „das Siegesfest“ weiß sogar gegenüber der Willkür der Götter nur die eine Rettung, den Tag zu genießen, so lang es noch Zeit sei.

Aber auch die helle Lichtseite der freien sittlichen Welt kommt zu ihrem Recht. Grade aus dieser Zeit Schiller's stammen einige seiner anmuthigsten und gedankentiefsten lyrischen Dichtungen.

„Die Begegnung,“ „Das Geheimniß,“ und namentlich „Die Erwartung,“ sind von so ächt Goethe'schem Wurf, daß, wäre die Urheberschaft nicht bezeugt, man über dieselbe streiten könnte wie über die Urheberschaft einzelner Xenien. Nach Goedeke's ansprechender Vermuthung sind diese drei Gedichte Bruchstücke aus dem „romantischen Gedicht in Stanzen“, dessen Schiller am 29. Februar 1796 gegen Körner erwähnt. Es scheint, daß der Dichter den künstlerischen

Trieb empfand, die neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch in der Darstellung innerlichen Empfindungslebens zu erproben. Oder sollten vielleicht diese Lieder ursprünglich Max Piccolomini untergelegt werden?

Bald übertrug Schiller diese neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch auf diejenige Gattung der Lyrik, die ihm von jeher am wärmsten am Herzen gelegen, auf die philosophisch betrachtende.

Zuerst das eleusische Fest. Im Thema erinnert dieses Gedicht an den Gedankenkreis des Spazierganges; es ist die dichterische Schilderung der unter den Segnungen des Ackerbaus entstehenden und emporwachsenden Gesittung. In der Form erinnert es an die Klage der Ceres; hier wie dort das Aufnehmen der alten Göttersage und deren verklärende Umbildung. Aber der Unterschied der künstlerischen Behandlung ist ein tief greifender. Alles ist lebendige That, Alles rasch fortschreitende Handlung.

Und im Jahr 1799 das herrliche Lied von der Glocke.

Schon 1788, zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Rudolstadt, war diese Idee in seine Seele getreten. Sie hatte bis zum Jahr 1797 geschlummert. Erst nach der Vollendung der Wallensteintragödie wurde sie ausgeführt. Erst jetzt konnte sich seine künstlerische Kraft so großartigem Plan gewachsen fühlen.

Es ist das künstlerisch vollendetste Gedicht Schiller's. Die Form ist so glücklich, wie sie nur der ächteste Genius findet. Die Arbeit und der Fortgang des Glockengusses giebt dem beschaulichen Gespräch des ehrbar tüchtigen Meisters mit seinen Gesellen die ganz natürliche und doch höchst wirksame Motivirung frischer Bewegtheit und festgeschlossener Einheit. Zwanglos und ungesucht erweitern und vertiefen sich die Betrachtungen über die Bestimmung der Glocke zu umfassenden weisheitsvollen Bildern des häuslichen und staatlichen Lebens; einfach, schlicht herzlich, in rein menschlicher Schönheit tief ergreifend. Bewunderungswürdig ist die Kunst, wie die lehrhafte Betrachtung durchweg in die bald zarteste, bald feierlich erhabenste Lyrik hinübergeführt ist. Und eine malende Kunst der Sprache und des Verses, wie sie selbst die Balladen Schiller's nicht haben.

Mit Recht sagt Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung seines Briefwechsels mit Schiller: „In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt, das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefsten menschlichen Empfindungen durchgeht und auf ganz lyrische Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt.“ Und Körner schrieb am 6. November 1799 an Schiller: „Es ist ein gewisses Gepräge von deutscher Kunst darin, das man selten ächt findet und das Manchem bei aller Prätension auf Deutschheit sehr oft mißlingt.“ Das kunstvollste Gedicht Schiller's ist zugleich sein volksthümlichstes.

Wallenstein.

Aus Schiller's Briefen an Körner läßt sich fast bis auf den Tag bestimmen, wann zuerst die Idee der Wallensteindichtung in ihm aufleuchtete. Es war in der ersten Woche des Januar 1791 zu Erfurt bei dem Coadjutor Dalberg, während jenes verhängnißvollen Ausfluges, welcher ihm die schwere, sein ganzes Wesen erschütternde Erkrankung zuzog.

Die geschichtlichen Studien für die zweite Hälfte seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges waren zugleich die ergiebigsten Vorstudien für die beabsichtigte Tragödie. Doch wurde auch nach der Vollendung des Geschichtswerkes die Ausführung derselben verzögert. Unter der Einwirkung der nächsten Umgebung in Jena hatte sich inzwischen der Eifer für die Kant'sche Philosophie in Schiller's Seele gedrängt. Erst in den ersten Monaten des Jahres 1794, als Schiller in Stuttgart weilte, regte sich der langzurückgeschobene Plan wieder. Durch Schiller's Mittheilungen an Körner wird bestätigt, was Schiller's Jugendfreund Hoven in seiner Selbstbiographie erzählt, daß Schiller, obgleich selten frei von Brustkrämpfen und überdies mit den ästhetischen Briefen an den Prinzen von Augustenburg beschäftigt, schon damals ernstlich an die endliche Gestaltung dachte.

Von der Art und von dem Umfang dieser ersten Anfänge haben wir keine Kunde. Wir wissen nur, daß die Scenen, welche Hoven gelesen, in Prosa waren. Es ist wahrscheinlich, daß Hoffmeister Recht hat, wenn er in seinem unveraltbaren Buch über Schiller darzulegen versucht, daß diese erste Anlage der Wallensteintragödie noch der Idee und Gesinnung des Don Carlos sehr nahegestanden habe; Wallenstein sei als ein wiedergeborener Marquis Posa gedacht gewesen, nur männlicher und gereifter und mehr mit dem wirklichen Leben der Geschichte verflochten, der erhabene, aber im Erfolg unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der Dinge. Es war Wallenstein, wie ihn Schiller als Geschichtsschreiber gezeichnet hatte. Ja hatte nicht in diesem Sinn der Geschichtsschreiber schon selbst einen Theil des Geschäftes des idealisirenden Dramatikers übernommen, wenn er, um den dramatischen Gegensatz zu vertiefen und ihn dem menschlichen Herzen näher zu bringen, über seine geschichtlichen Quellen hinaus, am Schluß seines Charakterbildes darauf hindeutete, daß Wallenstein vornehmlich durch mönchische Künste Commandostab, Leben und ehrlichen Namen verloren, weil er, durch freien Sinn und hellen Verstand über die religiösen Vorurtheile seines Jahrhunderts weit hinausragend, der Feind der Jesuiten, der Vorkämpfer einer neuen Zeit gewesen?

Als Schiller im Mai 1794 nach Jena zurückkehrte, kam die Wallensteintragödie wieder in's Stocken. Noch gährten und wühlten die philosophischen Anliegen zu tief in ihm. Noch fühlte er sich für die hohen Anforderungen, welche er an seine neue dramatische Laufbahn stellte, nicht stark genug. Und als er endlich sich ihr zuwandte, dachte er zuerst einen einfacheren, leichter übersichtlichen Stoff, „Die Ritter von Malta“ zu bearbeiten.

Erst nach langer Zwischenzeit, erst im März 1796, gewann Schiller, durch Goethe ermuntert, den Muth zur Ausführung des weitschichtigen, reichen historischen Hintergrund erfordernden Trauerspiels.

Mehr als drei Jahre hat Schiller mit dem schwierigen Stoff gerungen. Der Abschluß zog sich bis in den März 1799. Die letzte Ueberarbeitung für den Druck fällt in den Anfang des Jahres 1800.

Jetzt aber war die Grundidee eine völlig veränderte.

Was der Dichter zuerst für den Wallensteinplan gewonnen hatte, seine frühere Vorliebe für revolutionäres Heldenthum, war durch den kläglichen Ausgang der französischen Revolution durchaus aus seiner Seele gewichen. Kein Künstler kann über den Gegenstand seiner Begeisterung kühler und gleichgiltiger sprechen, als Schiller in seinen Briefen an Humboldt und Körner jetzt über Wallenstein spricht. Dieser Charakter habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzigen Lebensact groß, er habe wenig Würde; als ein realistischer Charakter habe er den Erfolg nöthig, den ein idealistischer Charakter entbehren könne, unglücklicherweise aber habe Wallenstein den Erfolg gegen sich; seine Unternehmung sei moralisch schlecht und sie verunglücke physisch; er berechne Alles auf die Wirkung und diese mißlinge; er könne sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er wolle die Materie sich unterwerfen, und erreiche es nicht. Da also von dem Inhalt fast nichts zu erwarten sei, müsse Alles durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden. Einzig und allein eine kunstreiche Führung der Handlung könne den ungeschmeidigen Stoff zu einer schönen Tragödie machen. Was aber versteht Schiller unter der kunstreichen Führung einer tragischen Handlung? So einsichtig Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Rechte des modernen Geistes gewahrt hatte, möglichste Annäherung an die Formenhoheit der Antike war ihm gleichwohl das unbedingt höchste Kunstziel. In den „Rittern von Malta“ hatte er sogar beabsichtigt, den griechischen Chor wieder in's Leben zu rufen und damit die Idee der modernen Tragödie zu erweitern. Und dieses Streben nach antiker Kunsthoheit innerhalb moderner Wirklichkeit und Denkweise wurde in Schiller nur um so wagender, je vollendetere Beweise der Möglichkeit eben jetzt Goethe in seinen Elegieen und in Hermann und Dorothea vor Augen stellte. Warum sollte nicht, was in Lyrik und Epos gelungen, auch in der tragischen Kunst erreichbar sein?

Der leitende Grundgedanke des Dichters war, die Wallenstein=

fabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Großheit antiker Tragik so nahekomme als der unvertilgbare Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte.

Fortan wurde der Gegensatz antiker und moderner Tragik und was in der antiken Tragik bleibend und für alle Zeit maßgebend sei, die hervorstechendste Frage des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Es wird in diesem Briefwechsel zwar nirgends ausdrücklich gesagt, aber es ist doch überall deutlich zu sehen, daß die beiden Freunde diesen Gegensatz hauptsächlich in den antiken Schicksalsbegriff setzten. Nennt man die moderne Tragödie Charaktertragödie, die antike Tragödie Schicksalstragödie, und vergleicht Goethe in seinem Alter einmal die moderne Tragödie scherzend mit dem L'hombre, die antike Tragödie mit dem Whist, so soll damit nur bezeichnet werden, daß in der modernen Tragödie Jeder seines Glückes Schmied ist und durch seinen tragischen Untergang nur seine eigene freie und verantwortliche Schuld büßt, daß dagegen in der antiken Tragödie der Held, wenn auch nicht frei von Schuld, so doch wesentlich zugleich das willenlose Spiel der über ihn waltenden Schicksalsnothwendigkeit ist. Wollte daher Schiller seiner Wallensteintragödie eine wesentlich antikisirende Haltung geben, so war unerläßliche Grundbedingung, daß der Held ein mehr leidender als thatkräftig handelnder sei, daß er nicht sowohl sich selbst vernichte als vielmehr durch die unerbittliche äußere Nothwendigkeit vernichtet werde, und daß zu diesem Behuf der Dichter entweder die antike Schicksalsidee selbst ohne Scheu zur entscheidenden Macht erhebe oder doch für eine Verkettung der äußeren Ereignisse und Umstände sorge, die, ähnlich wie das antike Schicksal, den Helden unentrinnbar umstrickt und ihn, selbst wider seinen Willen, zur unselig verderblichen That fortreißt.

In diesem Sinn schreibt Schiller bei dem Beginn seiner Arbeit, am 28. November 1796, an Goethe, der undankbare und unpoetische Stoff wolle ihm noch immer nicht ganz gehorchen; wie in Shakespeare's Macbeth thue auch hier das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem

Unglück. Und in diesem Sinn behandelte er die ganze Art der Motivirung. Um dem tragischen Kampf und Untergang seines Helden recht eindringlich die erschütternde Hoheit unbedingt unabwendbarer Nothwendigkeit zu sichern, setzt er sogar beide Motive, zwischen welchen ihm die Auswahl gegeben war, den Glauben an ein von außen bestimmendes Schicksal einerseits und die zwingende Verwicklung der auf den Helden einwirkenden Thatsachen andererseits zugleich in Bewegung.

Schiller, dem so oft Mangel an Motivirung vorzuwerfen ist, hat, wie schon Tieck und Hoffmeister hervorgehoben, im Wallenstein im Gegentheil Ueberfülle der Motive. Die Wallensteintragödie ist auf ein Doppelmotiv gebaut.

Nach der einen Seite ist Schiller's Wallenstein allerdings eine antikisirende Schicksalstragödie. Der astrologische Aberglaube Wallenstein's bot den willkommensten Anhalt. Und der Dichter hat dafür gesorgt, auf dieses Motiv die vollste Aufmerksamkeit zu lenken. Nicht nur, daß der erklärende Prolog, welcher der ersten Aufführung in Weimar vorangeschickt wurde, es ausdrücklich ausspricht, daß die größere Hälfte der Schuld des Helden den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen sei; auch im Drama selbst wird über den Werth und Unwerth des Schicksalsglaubens unter den Redenden unablässig verhandelt.

Aus dem Buch der Sterne holt sich Wallenstein bald bange Ahnung und zögerndes Schwanken, bald Muth und feste Entschlossenheit; aus dem Buch der Sterne holt er sich auch sein unseliges Vertrauen zu Octavio, das sein Verderben wird.

Dieses traumhafte Visionäre ist so sehr ein Grundzug der gesammten Dichtung, daß Fleck, dessen geniale Wallensteinschöpfung von keinem Späteren wieder erreicht worden, dasselbe durchaus zum Vorherrschenden machte. „So wie Fleck auftrat“, erzählt Tieck in den Dramaturgischen Blättern (Bd. 1, S. 100), „war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Wort berief sich der tiefsinnige stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zu Theil geworden. . . .

So fühlte man, daß der so mannigfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen."

Wer wird leugnen, daß durch diesen seltsam fatalistischen Zug falsche Reflexe auf Wallenstein's Bild fallen? Der deutliche Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, den wir von jedem Drama verlangen, ist getrübt und zerstört.

Doch es ist wohl zu beachten, daß Schiller trotzalledem jener Ansicht, die er 1792 in der Abhandlung über tragische Kunst ausgesprochen hatte, daß eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und für freie sich selbst bestimmende Wesen kränkend sei und daß darum selbst in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibe, nicht untreu geworden war. Wiederholt spricht Schiller in seinen Briefen an Körner aus, daß die Wallensteintragödie, obgleich sie die Hoheit der antiken Tragödie erstrebe, eine griechische Tragödie weder sein könne noch sein dürfe. Und als nach der ersten Aufführung des Wallenstein in Berlin ein gelehrter Alterthumskenner, Süvern, in einem besonderen Buch auseinandergesetzt hatte, daß Schiller's Wallenstein zwar den Weg zeige, den man betreten müsse, um die ächte Tragödie zu finden, ihre Höhe aber noch nicht erreicht habe, antwortete Schiller in einem Briefe an Süvern vom 26. Juni 1800, daß er zwar mit ihm die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie theile, daß diese aber die Erscheinung einer Zeit sei, die nicht wieder kommen könne; wolle man das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart rückhaltlos einer ganz andersgearteten Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen, so heiße dies die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödten als beleben. Schiller nahm daher den Schicksalsbegriff zwar auf; um so mehr als er sich darin durch Goethe bestärkt sah, der ihm in einem Briefe vom 8. December 1798 ermunternd auseinandersetzte, daß der astrologische Aberglaube auf dem dunkeln Gefühl eines

ungeheuren, mit dem Menschengeschick innig verflochtenen Weltganzen ruhe und darum der menschlichen Natur sehr naheliege und in gewissen Jahrhunderten, ja in gewissen Epochen des Lebens öfters als man denke hervortrete. Allein Schiller wachte zugleich auf's sorgsamste, daß diese Schicksalsidee die zulässige Grenze nicht überschreite.

Gleichwie Schiller in den Balladen emsig bemüht ist, den aufgenommenen Schicksalsbegriff zu verinnerlichen und auf die eigenen eingeborenen Mächte des menschlichen Gemüths zurückzuführen, so muß sich auch hier das Schicksalsmotiv mit einer nur untergeordneten Stellung bescheiden. So viel Wallenstein über die unmittelbare Einwirkung der Gestirne sinnt und grübelt, das Wunderbare erscheint immer nur als innere Vorstellung Wallenstein's, nie als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes, äußeres Verhängniß. Schiller meinte das Uebergewicht des Zufälligen und Willkürlichen, welches er an der modernen Tragik Shakespeare's rügen zu müssen glaubte, beschränken zu können, indem er die Macht des Naturelementaren, die wirkende Naturnothwendigkeit wieder sichtlicher und unmittelbarer hervorhob. Aber er suchte zugleich die Herbigkeit des antiken Schicksalsbegriffs für unsere vernunftfordernde Vernunft zu mildern, indem das Thun, zu dem Wallenstein durch sein Verhältniß zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben wird, schließlich doch kein anderes ist, als was er auch ohne diese Einwirkung, nur dem unabweislich forttreibenden Drang seiner Natur und der äußeren Umstände folgend, gethan haben würde.

Neben diesem Schicksalsmotiv daher andererseits zugleich die kunstvollste Verkettung der äußeren Umstände und Ereignisse. Die Macht der Thatsachen sollte den Helden mit einer ähnlichen Unentrinnbarkeit umstellen, wie den Helden der alten Tragödie das Schicksal.

Schiller war sich dieser Aufgabe auf's schärfste bewußt. Am 5. Mai 1797 schreibt er an Goethe, es heiße recht eigentlich den Nagel auf den Kopf treffen, daß die Aristotelische Poetik das Hauptgewicht der Tragödie nicht in die Charaktergestaltung, sondern in

die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und in einem anderen Briefe vom 28. November hebt er als den entscheidenden Vorzug von Shakespeare's Richard III. hervor, daß in dieser Tragödie nur die großen Schicksale, die in den vorangegangenen Darstellungen der englischen Geschichte angesponnen seien, auf eine wahrhaft große Weise geendigt würden; es sei gleichsam die reine Form des Tragisch-furchtbaren; eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten, kein anderes Shakespeare'sches Stück erinnere so sehr an die griechische Tragödie. Und als Schiller am 2. October desselben Jahres seinem großen Freunde meldete, daß es ihm endlich gelungen sei, den Stoff in eine reine tragische Fabel zu verwandeln, setzte er ausdrücklich hinzu, es werde sicher den tragischen Eindruck sehr erhöhen, daß lediglich die Umstände Alles zur Krisis thäten.

Nur auf sehr breitem Unterbau konnte diese Art der Motivirung ausgeführt werden. Jene Voraussetzungen, die der alten Tragödie der religiöse Volksglaube an die Hand gab und die in Shakespeare's Richard III. das kunstvoll begründete Ergebniß eines langen vielgliedrigen Dramencyklus waren, mußten hier erst durch unsäglichen Kunstaufwand geschaffen werden und erst im Stück selbst lebendig vor dem Zuschauer entstehen. Und diese ohnehin verwickelte Aufgabe verwickelte sich der Dichter nur noch mehr, indem er, um dem strengen Ernst der Haupthandlung, der Wildheit des Lagerlebens und der trockenen Geschäftigkeit der diplomatischen Verhandlungen einen milderen menschlichen Hauch, dem düsteren Hintergrund mehr Licht und Wärme entgegenzustellen, die Episode zwischen Max und Thekla hinzufügte, die ihm unversehens wieder zu einer ganz besonderen, sich voll auslebenden Nebentragödie anwuchs. Daher die über alle gewohnten und zulässigen Tragödiengrenzen hinausquellende Breite der Exposition. Diese umfaßt nicht nur Wallenstein's Lager und die Piccolomini, sondern auch die zwei ersten Akte von Wallenstein's Tod, die ursprünglich zu den Piccolomini gehörten und erst später aus räumlichen Rücksichten von diesen abgetrennt wurden, d. h. mehr als zwei Drittel der gesammten Dichtung.

Aber alle Züge dieser Exposition sind wesentlich und aus-

schließlich darauf berechnet, das Werden der schuldvollen That nicht sowohl aus der freien Selbstbestimmung des Helden als vielmehr aus dem unausweichbaren Druck der Verhältnisse oder, wie es in der Dichtung selbst einmal heißt, aus dem Nothzwang der Begebenheiten abzuleiten.

In Wallenstein's Lager die unvergleichlich keke Zeichnung der übermächtigen und übermüthigen Soldateska. Goethe nennt dies Stück in seiner Anzeige in der Allgemeinen Zeitung ein Lust- und Lärmspiel. Ein ächt volksthümliches historisches Genrebild; ohne fortschreitende Handlung, aber in genialster Gestaltenfülle spannend und vorbereitend auf Das, was Bedeutendes bevorsteht. Der Kern des Stücks liegt in den Worten: „Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; sein Lager nur erkläret sein Verbrechen."

Das zweite Stück, die Piccolomini, mit dessen Namen wir in der folgenden Darstellung stets die ursprüngliche umfangreichere Dichtung bezeichnen, führt sogleich mitten in die Handlung. Bereits in den ersten Scenen enthüllt sich der schwere Widerspruch und Zwiespalt der Lage. Auf der einen Seite Wallenstein und sein Heer, dessen Schöpfer und Abgott er ist. „Von dem Kaiser nicht", sagt Buttler, „erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn, vom Wallenstein erhielten wir den Kaiser erst zum Herrn; er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen." Hier ist kein Kaiser mehr, der Fürst ist Kaiser. Auf der andern Seite der Kaiser und sein Hof, der sich in Wallenstein's Macht eine Stütze schaffen wollte und der sich in ihr ein Schrecken geschaffen hat. „Wo war die Ueberlegung", sagt Questenberg, „als wir dem Rasenden das Schwert vertraut und solche Macht gelegt in solche Hand! Zu stark für dieses schlimm verwahrte Herz war die Versuchung! Und die Armee, von der wir Hilf' erwarten, verführt, verwildert, aller Zucht entwohnt; vom Staat, vom Kaiser losgerissen, vom Schwindelnden die schwindelnde geführt, ein furchtbar Werkzeug, dem Verwegensten der Menschen blind gehorchend hingegeben!" Wie nahe lag es, aus diesem scharfen Gegensatz schrankloser Heldengröße und rechtmäßiger Throngewalt eine Charaktertragödie ganz im Sinn Macbeth's und Fiesco's zu

gewinnen! Dennoch hat der Dichter diesen Weg nicht eingeschlagen. Allerdings sind die ungezähmte Ehrsucht und Rachsucht Wallenstein's der Grund und der Antrieb seines vermessenen Spiels. Es liegt im Wesen aller tragischen Kunst, daß der Held nicht schuldlos sei; auch in der Tragik der Alten bricht das Schicksal nur über den Menschen herein, wenn er es durch Ueberhebung gereizt hat. Das Unterscheidende aber und das die ganze Haltung der Wallensteindichtung Bedingende ist, daß die wirkenden Elemente so gegeneinandergestellt werden, daß Wallenstein dennoch nicht aus dem eigenen Entschluß dieser treibenden Leidenschaft zum letzten schuldvollen Schritt kommt, sondern nur wie der Zauberlehrling von den leichtfertig heraufbeschworenen Geistern übermannt wird und schließlich aus Nothwehr und aufgezwungener Selbstvertheidigung eine That thun muß, an deren Möglichkeit er sich bisher nur frevelhaft ergötzt hatte. Die Anzeige der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung, nach einem Brief Schiller's an Körner vom 8. Mai 1799 von Goethe und Schiller gemeinsam verfaßt, spricht dies Motiv treffend in folgender Weise aus: „Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will; am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire; jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß grade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werde.“

Man kann dieses Motiv der Wallensteintragödie in die Worte fassen, welche Schiller in der Schlußcharakteristik Wallenstein's in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges mit epigrammatischer Kürze und Schärfe gesagt hatte: „Wallenstein fiel, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.“

So sehr auch in Wallenstein die bösen Dämonen der Ehrsucht und Rachsucht von Anbeginn wühlten, so sehr er auch die Feinde erforschte, ob sie zu einem Bündniß mit ihm geneigt seien, noch war nichts geschehen, was Abfall und Verrath war, noch war er selbst in seinem geheimsten Innern schwankend. Wie aber jetzt, da sich ein Ungewitter über ihm zusammenzieht, noch weit drohender als jenes,

das ihn vordem zu Regensburg gestürzt? Wie jetzt, da man in Wien den letzten Schluß gefaßt, des Kaisers Söhnlein, der Ungarn König, als ein neu aufgehendes Gestirn begrüßt und er gleichwie ein Abgeschiedener schon beerbt ist? Wie jetzt, da Altringer und Gallas ein gefährlich Beispiel geben, und die Schweden, des Hinterhaltens und des Zauderns müde, nichts weiter mit ihm zu schaffen haben wollen? Wie vollends gar, nachdem der rücksichtslos vordrängende Eifer Terzky's und Illo's, die bei dem Gastmahl die Anführer und Befehlshaber betrüglich auf ihre Seite zu ziehen suchten, das Geheimniß offenbar gemacht, und nachdem durch die Gefangennahme Sesin's der ganze Plan unableugbar geworden? „Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen, und mag ich handeln, wie ich will, ich werde ein Landsverräther ihnen sein und bleiben; und kehr' ich noch so ehrlich auch zurück zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen." Wallenstein kann nicht mehr bleiben, was er ist. Es ist ihm nur die Wahl gegeben zwischen entschlossenem Vorwärts und schimpflicher Absetzung. Einwilligung in die Absetzung aber wäre Verleugnung seiner Heldennatur, wäre Selbstvernichtung. „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will; nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht. Absetzen sollen sie mich auch nicht." — „Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir, den ich vermag zu gehen. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet. Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheuen, den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden; doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit, so klein aufhöre, der so groß begonnen, eh' mich die Welt mit jenen Elenden verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt, eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung für jede fluchenswerthe That."

„Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloß'ne Sache war es nie.

In dem Gedanken blos gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?

Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt!"
„So hab ich
Mit eigenem Netz verderblich mich verstrickt
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen."

Macbeth und Fiesco konnten auf dem gefährlichen Scheidewege noch umkehren. Schiller, der an Macbeth tadelte, daß das Schicksal zu wenig, der eigene Fehler des Helden zu viel thue, kann jetzt seinen Helden von sich sagen lassen: „O sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein."

Ueber den Ausgang ist kein Zweifel. Schon kennen wir die widerstrebende Gesinnung Max Piccolomini's. Die ursprüngliche Anlage der Piccolomini schloß mit dem Abfall Isolani's und Buttler's.

Nun ist Alles vorbereitet, was der zweite Theil auszuführen hat.

In seinem Briefe an Goethe vom 2. October 1797 hatte es Schiller als die Einzigkeit des Königs Oedipus gerühmt, daß in dieser Tragödie die tragische Verwicklung von Anbeginn fest gegeben sei und ganz jenseits der Tragödie falle; dies gewähre den doppelten Vortheil, erstens, daß die Handlung, auch bei sehr zusammengesetzten Begebenheiten, eine sehr einfache und zeitlich beschränkte sein könne, denn sie sei gleichsam nur tragische Analysis, Alles sei schon da und werde nur herausgewickelt, und zweitens, daß die tragische Wirkung eine viel tiefere sei, denn das Geschehene als unabänderlich sei seiner Natur nach viel fürchterlicher als die Furcht, daß möglicherweise etwas geschehen werde. Auch Wallenstein's Tod, insofern wir nach der ursprünglichen Eintheilung unter diesem letzten Theil nur die

drei letzten Akte der jetzigen Eintheilung verstehen, ist in unverkennbarer Nacheiferung jenes hohen Musters nur eine solche tragische Analysis.

Wallenstein muß jetzt nothwendig die That des offenen Abfalls thun und er muß die Verantwortlichkeit dieser nichtgewollten That auf sich nehmen.

Der erste, d. h. nach der jetzigen Eintheilung der dritte Akt ist der Höhepunkt. „Es ist entschieden; nun ist's gut und schnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen; die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell. Nacht muß es sein, wo Friedland's Sterne strahlen. Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth zog ich das Schwert; ich that's mit Widerstreben, da es in meine Wahl noch war gegeben; Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben." Je entschlossener Wallenstein vorschreitet, desto fester zieht sich über ihm das Netz zusammen. Auf der Seite der gegenwirkenden Macht steht nicht blos, wie Wallenstein sich vorphantasirt hatte, die Gewohnheit und die Verjährung, sondern die unbeugsame Stimme des Gewissens der Menschen. Die Generale verlassen ihn, die Regimenter fast alle haben dem Kaiser neu gehuldigt. Es folgt die ergreifende Scene mit den Kürassieren. Selbst der sonst so gefürchtete Anblick der gebieterischen Persönlichkeit Wallenstein's vermag nichts mehr über die Truppen. Und es ist ein Zug, wie ihn nur der ächteste Dichtergenius findet, daß auch Max Piccolomini, der hochherzige Jüngling, den Wallenstein wie sein besseres Selbst liebt, schmerzvoll, aber unweigerlich sich von ihm abwendet, und daß er dies unter der Zustimmung und auf Andringen Thekla's, der Tochter Wallenstein's, thut. Man hat es als hart und unmännlich getadelt, daß Max diese schwere Entscheidung in das Gewissen des schwachen Mädchens schiebt. Der Sinn dieses Motivs ist klar. Der Wahrspruch reiner und hoher Weiblichkeit ist der Wahrspruch der reinen und unverfälschten Natur.

Sodann die Katastrophe. Zu breit ausgemalt, aber namentlich in den letzten Scenen von tief erschütternder Wirkung. Einerseits

die finstere Gestalt Buttler's und seine unheimlichen Vorbereitungen zum Mord; andererseits die nachtwandlerische Verstörtheit Wallenstein's und sein sich selbst übertäubender Muth der Verzweiflung. Schritt vor Schritt die unablässigste Steigerung. Es ist die angstvolle Schwüle vor dem Gewitter. Max Piccolomini hat im wilden Schlachtengewühl den Tod gesucht; Thekla sucht ihr Ende an der Gruft des Geliebten. Wir wissen, was kommen wird und kommen muß. Die Ermordung Illo's und Terzky's; zuletzt die Ermordung Wallenstein's selbst. Hinter der Bühne; aber darum nur um so düsterer und schauervoller, da wir genau den Augenblick kennen, in welchem das Grause geschieht.

Mit beispielloser Erfindungskraft hatte Schiller nach einer höheren Einheit und Verschmelzung der antiken und modernen Art tragischer Motivirung gestrebt. Und wer vermag in Abrede zu stellen, daß ihm dies kühne Wagniß bis zu einem hohen Grad gelungen ist? Indem Schiller die tragische Verwicklung nicht blos, wie meist die moderne Tragödie, auf die angeborene Eigenart des Charakters des Helden, sondern in antiker Weise weit mehr auf die Macht der Begebenheiten, auf den drängenden Zwang der einwirkenden Verhältnisse stellt, gewinnt er eine Unvermeidlichkeit des tragischen Kampfes, die allerdings etwas von der Tiefe und Großheit des unentfliehbaren unabänderlichen antiken Schicksals hat. Wallenstein hat nur die Wahl zwischen unberechenbarer That und würdeloser Selbsterniedrigung. Und indem Schiller doch zugleich in der Weise der modernen Charaktertragödie die eigene Schuld des Helden tiefer betont als die meisten antiken Tragödien, namentlich weit tiefer als der ihm zunächst vor Augen stehende König Oedipus, wird doch zugleich die für unsere moderne Empfindungsweise abstoßende Härte der antiken Tragik wesentlich gemildert und verinnerlicht. Wallenstein selbst hat sich durch sein unklug tolldreistes Doppelspiel sein Schicksal herbeigeführt und, um ein Wort Buttler's zu gebrauchen, durch eigene Wahl sich die furchtbare Nothwendigkeit geschaffen. Dennoch aber muß gesagt werden, daß diese Art der Behandlung eine spitzfindige Künstelei war und daß sich diese Künstelei empfindlich gerächt hat.

Jene tiefere Begründung der tragischen Nothwendigkeit, nach welcher Schiller suchte, war in der Wallensteinfabel auf naturgemäßem Wege nicht erreichbar. Seitdem die Schicksalstragödie unmöglich geworden, giebt es nur eine einzige Art der Tragik, in welcher die tragische Verwicklung nicht aus der Ueberstürzung der Leidenschaft quillt, sondern aus schicksalsgleicher unabwendbarer tragischer Nothwendigkeit. Es ist der naturnothwendige unlösbare Gegensatz und Widerstreit zweier durchaus gleichberechtigter sittlicher Mächte. In der griechischen Tragik ist Antigone als der tragische Kampf zwischen dem unverbrüchlichen Recht des Familiengeistes und der nicht minder unverbrüchlichen Forderung strenger Gesetzvollziehung, in der modernen Tragik ist Shakespeare's Julius Cäsar als der tragische Kampf zwischen der geschichtlichen Nothwendigkeit der aufkommenden Monarchie und der lebendigen Nachwirkung der alten republikanischen Ueberlieferung, ein höchstes Beispiel jener erschütternden Art der Tragik, welche die neuere Aesthetik Principientragödie genannt hat. Die Wallensteintragödie war entweder als Principientragödie zu behandeln, und dies war nicht durchführbar, wenn man sie nicht ungeschichtlich als den Kampf des aufstrebenden Naturrechts und des gegenwirkenden historischen Rechts fassen wollte, oder sie mußte sich bescheiden, einfach Charaktertragödie zu sein, die sich mit der Voraussetzung begnügt, daß die angeborene Gemüthsanlage und die entschiedene Natur des Menschen sein Schicksal ist. Schiller that weder das Eine noch das Andere. Worauf aber läuft all' seine gekünstelte Motivirung schließlich hinaus? An die Stelle der geforderten inneren Nothwendigkeit der Dinge tritt äußere Nöthigung.

Ein Ersatz von sehr zweideutigem künstlerischen Werth und überdies für Komposition und Charakterzeichnung von sehr nachtheiligen Folgen. Lediglich dieser künstlichen Motivirung ist es zuzuschreiben, daß die Exposition der Piccolomini so über alle Tragödienökonomie hinausschwillt und trotz aller Ausführlichkeit doch der durchsichtigen Klarheit entbehrt. Selbst Goethe, der an der Schöpfung des Wallenstein so warmen Antheil nahm und

immer ihr begeisterter Lobredner geblieben ist, kann sich nicht enthalten, in einem Briefe vom 9. März 1799 gegen Schiller selbst auszusprechen, daß das Gewebe der Piccolomini in gewissem Sinne künstlich sei und hie und da dem Zuschauer als willkürlich erscheine. Das Uebelste aber ist, daß diese vielverschlungene Verkettung der Begebenheiten, die an die Stelle des Schicksals treten sollte, nicht gewonnen werden konnte, ohne die Gestalt des tragischen Helden selbst bedeutend herabzudrücken. Weil die geschichtliche Forschung über den Thatbestand der Wallenstein'schen Pläne im Dunkeln ist, glaubte Schiller diese Ungewißheit dem Helden selbst unterschieben zu können. Wallenstein, wie er in den Piccolomini auftritt, weiß nicht, was er will. Wo Gefahr im Verzug ist, wo einzig rasches Handeln entscheiden kann, ist Wallenstein der kläglich Unentschlossene, der thöricht Zaudernde, ein düster grübelnder Hamlet, in Entwürfen tapfer, feig in Thaten. Wo Alle, Alle sehen, ist er der einzig Blinde. Tragisch ist aber nur die Schuld der Leidenschaft, nicht die Schuld des Verstandes. Das letzte Stück, Wallenstein's Tod, beweist, daß dem Dichter, je näher er der Darstellung der Katastrophe kam, sich immer mehr und mehr das Bedürfniß aufdrängte, den Helden wieder zu heben und ihm die unerläßliche tragische Größe und Hoheit zu sichern. Erst jetzt kommt die genial dämonische Natur Wallenstein's, die Majestät seiner gebieterischen Persönlichkeit, seine Unerschrockenheit und kühn umgreifende Gemüthsart, der Glaube an sich selbst und an die Unfehlbarkeit seiner Bestimmung, seine milde und herzenswarme Menschlichkeit zur vollen Geltung; Züge, die mit dem Wallenstein der Piccolomini zum Theil schwer zu vereinen sind und dem Schauspieler die einheitlich-charakteristische Darstellung zu einer sehr heikeln Aufgabe machen. Daher auch jetzt das entschiedene Hervortreten des in den Piccolomini nur leise angedeuteten Motivs, Wallenstein gegen das verrottete Alte als den Vorkämpfer einer neuen freieren Zeit darzustellen. Und aus demselben Gefühl ist es hervorgegangen, daß namentlich die Schlußscene, nach bereits erfolgter Katastrophe, wesentlich darauf berechnet ist, die tragische Berechtigung des Helden nachdrucksvoll zu betonen und zu erklären.

Die Gräfin Terzky mag den Fall ihres Hauses nicht überleben. „Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben, — es sollte nicht sein —, doch wir denken königlich und achten einen freien muth'gen Tod anständiger als ein entehrtes Leben." Und Octavio kann den Lohn seiner That, den Fürstenhut, nur als schmerzlichen Vorwurf empfinden. Eine schneidend epigrammatische Wendung, der auch Goethe die höchste Bewunderung zollte. Aber keine noch so geniale Nachhilfe, kein noch so reiches und wirksames Ornament kann verdecken, was im Grundriß verfehlt ist.

Wir dürfen uns diese Mängel nicht verhehlen. Schiller's Wallenstein ist trotzalledem die größte deutsche Tragödie.

Die hinreißende Gewalt dieser Dichtung liegt in der Macht des Gegenstandes und in der großartigen Kunst der Ausführung.

Ueber die Tiefe und Bedeutung des inneren Gehalts hat Schiller selbst am bündigsten gesprochen. Der Prolog, welcher der beste Commentar der Dichtung ist, sagt:

„Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen; ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Nicht sentimentalische Idealität wie vordem im Don Carlos, sondern naive Poesie der Geschichte.

Ganz besonders aber die Kunst der Ausführung!

Auch in den Einzelzügen der künstlerischen Formengebung macht sich dasselbe antikisirende Streben geltend wie in der eigenthümlichen Fassung des Grundmotivs. Es ist mit ganz bestimmtem Hinblick auf das Vorbild Sophokleischer Tragik geschehen, daß dieselben Mittel, welche der Held zu seiner Erhöhung verwerthet, sich immer vernichtend gegen ihn selbst wenden. Thekla, die Tochter, soll ihren

Gemahl nur unter den alten Königsgeschlechtern suchen; Thekla verdammt des Vaters verbrecherische That und treibt Max zum Abfall. Wallenstein wird vom bösen Geist der Rache gegen den Kaiser getrieben; die Rache Buttler's bereitet ihm den Untergang. Er, der Verräther, fällt durch Verrath. Und auch für die leitenden Grundsätze der Charakterzeichnung ist es überaus bedeutsam, daß Schiller, wie seine Briefe an Goethe aus dem April 1797 bezeugen, eine der wesentlichsten Bedingungen der ruhigen Klarheit und Großheit der antiken Tragik darin fand, daß deren Charaktere nicht sowohl scharfdurchgeführte Individuen als vielmehr nur idealische Masken oder, was dasselbe sagt, feste und in sich nothwendige Typen bestimmter Stände und Verhältnisse seien, und daß er Shakespeare nicht so sehr auf seine feine Individualisirung ansah als vielmehr auf den glücklich wirksamen Kunstgriff, mit welchem derselbe z. B. in den Volksscenen des Julius Cäsar auch seinerseits die einzelnen Volksfiguren ganz im Sinn dieser griechischen Typik behandelt hatte. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus; die Einführung und Entfaltung sei leichter und geschwinder, die Charakterzüge seien bleibender und allgemeiner. Zugleich aber war sich Schiller auf's klarste bewußt, daß diese Typik niemals auf Kosten der Naturwahrheit erreicht sein oder, wie er sich ausdrückte, nie blos logische Begriffsallgemeinheit sein dürfe. Er betrachtete es als die erfreulichste Erweiterung seiner Natur, daß die zunehmenden Jahre, der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten, die er erst nach dem Don Carlos kennen gelernt, allmählich einen realistischen Sinn in ihm erzeugt hatten, der zu seiner früheren Manier im schärfsten Gegensatz stand. Hatte er doch, um sich vor dieser Gefahr rhetorisirender Unart zu schützen, sogar eine Zeitlang den uns jetzt kaum noch begreiflichen Gedanken gehegt, Wallenstein in Prosa zu schreiben! Und auch nachdem er durch die Hoheit des Stoffs zum Verse gedrängt worden und unter dessen idealisirender Gerichtsbarkeit seine ganze Behandlung geklärt und auf die Höhe des großen Stils emporgehoben hatte, blieb ihm die Forderung zwingender Naturwahrheit und Lebensfrische nach wie

vor unverbrüchlichstes Ziel. Die Art seiner dichterischen Begabung und die Art seiner Kunstanschauung wirkten daher auf's glücklichste zusammen, auf eine Charakterzeichnung hinzuarbeiten, in welcher die Typik der Alten durch noch wärmere Lebensfülle bereichert, d. h. noch schärfer individualisirt, und die Individualisirung der Neueren, insbesondere Shakespeare's, durch noch strengere Ausscheidung des blos Zufälligen und Nebensächlichen zu mehr plastischer Großheit geführt, d. h. schärfer stilisirt werde. Es heißt vielleicht den Willen für die That nehmen, wenn Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung rühmt, daß die Charaktere der Wallensteintragödie mit Virtuosität sich in die Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individualisirenden Art Shakespeare's stellen; aber gewiß ist, daß dieses Ziel das Ideal war, das dem Dichter im Wallenstein und fortan in allen seinen Dramen spornend vor Augen stand.

Wallenstein's Lager, die Scenen mit Questenberg, das Bankett, die Unterhandlung mit Wrangel, der Uebertritt Isolani's und Buttler's auf die Seite Octavio's, gehören zum Großartigsten aller dichterischen Gestaltung. Einzig in der Episode von Max und Thekla regt sich die zurückgedrängte Ueberschwenglichkeit; aber selbst über diese Charaktere ist nicht so vornehm abschätzig zu urtheilen als seit den Romantikern üblich geworden.

Und über dem Ganzen liegt ein so warmer Herzenston, so viel Schwung und Hoheit, ein so milder Hauch ächter Volksthümlichkeit, wie Schiller diese hohen Vorzüge nirgends, selbst im Tell nicht, in solcher Weise wiedererreicht hat.

Diese gewaltige Dichtung war eine neue Epoche Schiller's. Und sie war auch eine neue Epoche des deutschen Dramas. Erst Schiller's Wallenstein hat Goethe's Iphigenie und Tasso den Weg auf die Bühne gebahnt. Erst Schiller's Wallenstein hat den hohen und idealen Stil des deutschen Bühnendramas in Wahrheit geschaffen.

Tieck, der über Schiller meist so streng und ungerecht Urtheilende, sagt in den Dramaturgischen Blättern: „Unter die blassen

Jugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas trat Wallenstein's mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und was wir vermögen."

1798 — 1805.

2. Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie.

Schritt vor Schritt können wir im Bildungsgang Goethe's und Schiller's verfolgen, wie sie sich allmählich von ihren Jugendanfängen abwenden und zu ihrer antikisirenden Richtung gelangen Keine andere Schöpfung der Zeitgenossen ist der hoheitsvollen Idealität, von welcher Goethe's Iphigenie und Tasso, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen Idyllen und Elegieen, Schiller's Wallenstein und der antikisirende Theil seiner Lyrik beseelt und getragen sind, auch nur entfernt vergleichbar. Aber wichtig ist es trotzalledem, sich klar zur Empfindung zu bringen, daß diese antikisirende Richtung nicht eine ausschließliche und ganz besondere Eigenheit der beiden großen deutschen Dichter war, sondern vielmehr ein allgemeiner und durchgreifender Zug der gesammten Zeitstimmung.

Namentlich in Frankreich kam dieser Zug zu überraschendem Ansehn. Nach französischer Art äußerlich und theatralisch, aber nicht ohne tiefe geschichtliche Bedeutung. Was bei den deutschen Dichtern die Folge innerer Bildungsidealität war, war in Frankreich die Folge der revolutionären Ziele und Stimmungen. Das neue

republikanische Wesen liebte es, sich den großen Republiken des Alterthums unmittelbar an die Seite zu stellen. Selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wieder wachzurufen. In der Dichtung André und Joseph Chenier, in der Malerei die glänzende Malerschule David's, in der Schauspielkunst vor Allem Talma, der zum ersten Mal die antiken Charaktere Corneille's und Racine's, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts dargestellt hatte, in antike Gewandung kleidete und in seiner innigen Verbindung von ergreifender Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der gesammten neueren Bühnengeschichte war.

Je entschiedener die großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts das reine und freie Menschenideal sich wiedergewonnen hatten, je ernster die französische Revolution in ihren ersten reinen Anfängen bestrebt war, auch Staat und Gesellschaft nach diesen Forderungen des neugewonnenen Menschheitsideals umzugestalten, um so begeisternder trat den Menschen die Hoheit des Alterthums wieder vor die Seele, und um so dringender erkannte man es als unerläßliches Ziel, der unschönen Wirklichkeit gegenüber die ungebrochene Schönheit der alten Kunst und Lebenssitte wieder lebendig zu machen. Entscheidend hatte auf die Erweckung dieses Strebens vor Allem Winckelmann mit seiner Geschichte der griechischen Kunst gewirkt.

Man kann diese höchst denkwürdige antikisirende Wendung eine Renaissance der Renaissance nennen. Wenigstens für die gediegenen stilvollen Leistungen der deutschen Dichtung hat dieser Ausdruck sicher seine Berechtigung.

Doch zeigte sich nur allzubald, daß die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gegen die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts im empfindlichsten Nachtheil war.

Jene großen Italiener wurden gehoben und getragen von einer Gegenwart und Wirklichkeit, die selbst noch in sich schön und künstlerisch war; sie waren nur die klärende Spiegelung derselben. Die Dichter und Künstler der neuen antikisirenden Epoche am Schluß des achtzehnten Jahrhunderts dagegen standen mit ihrer schönheit-

verlangenden Seele zu ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in stetem scharfbewußten Kampf und Gegensatz. Die Folgen dieses verhängnißvollen Zwiespaltes zwischen Kunst und Leben waren schwer und unausbleiblich. Die antikisirende französische Kunst verlor sich in immer unleidlichere theatralische Manierirtheit, nachdem ihr der Napoleonische Despotismus auch den letzten Schimmer volksthümlicher Geltung geraubt hatte. Und selbst Goethe und Schiller vermochten sich nicht lange auf der Höhe jener frei schöpferischen Versöhnung und Verschmelzung des Antiken und Modernen zu halten, die der unaussprechliche Zauber ihrer ersten antikisirenden Schöpfungen ist. Je mehr sie sich der Hemmungen bewußt wurden, welche die nordische Natur und die unschöne Wirklichkeit der nächsten Lebensumgebung ihrem hohen Streben nach stilvoller Kunst entgegensetzten, um so rücksichtsloser und gewaltsamer meinten sie das Band lösen zu dürfen, das sie an Heimath und Gegenwart knüpfte.

Goethe schreibt am 13. Juli 1804 an Zelter: „Sehr schlimm ist es in unseren Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit werth ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet, und daß der Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er Das besitzt und mittheilen könnte, was die Menschen suchen.“

Auch nach der Rückkehr aus Italien hatte Goethe der bildenden Kunst den wärmsten Antheil gewahrt. Mit den in Rom gewonnenen Kunstfreunden blieb er im engsten, brieflichen Verkehr, von dem zahlreiche Zeugnisse neuerdings im fünften Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft veröffentlicht worden sind. Bald zog er den Kupferstecher Lips nach Weimar, dann den Mann, den er in Rom am höchsten schätzen gelernt hatte, Heinrich Meyer. Und nachdem dieser in der Weimarer Kunstschule und in den Anfängen einer Kunstsammlung den Grund zu dem von Goethe geplanten Kunstgebäude gelegt hatte, wurde er im Jahre 1795 wiederum nach Italien entsandt, um in sorgfältigstem Studium das historische Material zu sammeln, welches Goethe's Kunsttheorie illustriren sollte.

Die Uebersetzung und Bearbeitung der Denkwürdigkeiten Benvenuto Cellinis, die in den „Horen“ erschien, war aus dem Interesse für bildende Kunst hervorgegangen. Gleichzeitig finden wir Goethe wieder emsig mit dem Studium Palladio's und der anderen italienischen Kunsttheoretiker derselben Richtung beschäftigt. Und vornehmlich während der Ausführung von Hermann und Dorothea war ihm wieder recht lebendig fühlbar geworden, welche unendliche Vortheile auch der Dichter aus der Erkenntniß der Formen und Gesetze der bildenden Kunst ziehe. Eine beabsichtigte zweite italienische Reise wurde durch die Napoleonischen Kriegszüge vereitelt. Meyer's Berichte mußten sie ihm, so gut es ging, ersetzen. Nach seiner Rückkehr gab Goethe mit ihm (1798—1801) eine Zeitschrift für bildende Kunst heraus, die Propyläen. Und zugleich wurden, um auch die Künstler selbst in Bewegung zu setzen, alljährliche Preisausschreibungen eröffnet.

Eine Fülle der unverlierbarsten Wahrheiten liegt in diesen Aufsätzen der Propyläen. Sie sind neuerdings im Zusammenhang von O. Harnack „Die klassische Aesthetik der Deutschen“ gewürdigt worden. Die Gedankenmaler einer späteren Periode, die um so tiefer zu sein meinten, je verzwackter und spitzfindiger sie in ihren Motiven waren, hätten aus der Einleitung der Propyläen bereits lernen können, daß, wer zu den Sinnen nicht klar spreche, auch nicht rein zum Gemüth rede. Die anmuthige Novelle „Der Sammler und die Seinigen“ ist eine lebensvolle Charakteristik der hervorstechendsten Kunstrichtungen und Kunstirrungen, die, so sehr sich inzwischen die äußeren Verhältnisse geändert haben, auch heut noch ihre schneidende Spitze behält. Man denke an das Wort über die Skizzisten: „Die bildende Kunst soll durch den äußeren Sinn nicht nur zum Geist sprechen, sie soll den äußeren Sinn selbst befriedigen. Der Skizzist spricht ganz unmittelbar zum Geist; der Geist spricht zum Geist, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte. Der angehende Künstler hat viel zu fürchten, wenn er sich nur im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis

hineintritt, so kommt er dabei doch grade in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben." Nicht minder beherzigenswerth ist die Abhandlung Heinrich Meyer's „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst", besonders der Abschnitt von den widerstrebenden Gegenständen; eine Stillehre, die, auf die heutigen Stimmungen und Zustände übertragen, gar manches ärgerliche Vergreifen in Stoffen und Motiven verhüten könnte. Und wie vorahnend gegen den Naturalismus der Gegenwart gerichtet, erscheint Goethe's geistreicher Dialog „Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke", der von der Vertheidigung der „unnatürlichen" Opernaufführungen ausgehend, in der unverlierbaren Erkenntniß gipfelt, daß die künstlerische Darstellung stets den Schein des Wahren haben, aber niemals wahr sein solle.

Die Grundgedanken der Propyläen kamen zu noch schärferer Ausprägung, zu ihrer klassischen Vollendung in der Gedenkschrift „Winckelmann und sein Jahrhundert", welche Goethe 1805 zusammen mit Friedrich August Wolf und Heinrich Meyer herausgab. Das Alterthum wird hier als der Gipfel des menschlichen Daseins, die antike Kunst als die mustergiltige unübertreffliche Vereinigung von idealer Vollkommenheit und gesunder sinnlicher Kraft gefeiert. „Der Mensch und das Menschliche wurden am Werthesten geachtet und alle seine inneren, sowie äußeren Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vor sich gegangen."

Was Goethe in dieser Zeit als Ideal der bildenden Kunst vorschwebte, das war offenbar jener wiedergeborene Hellenismus, den er selbst in seinen bisherigen antikisirenden Dichtungen mit so großartiger Genialität erreicht hatte, und den später Thorwaldsen und Schinkel auch in der bildenden Kunst zu gleich großartiger, innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Der leitende Grundgedanke, welcher alle Abhandlungen Goethe's in den Propyläen einheitlich durchzieht und verbindet, ist die scharfe Gegenüberstellung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit oder, wie wir jetzt sagen würden, von

Idealismus und Naturalismus. Die Kunst fasse das Bleibende, Typische in den Erscheinungen der Natur auf, nicht das wechselnd Zufällige; sie erfasse das Wesen der Erscheinung, ahme aber nicht das Gewirr der Einzelheiten nach; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe; er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst etwas hinzuzuthun. Rauch hat oft bekannt, daß die Propyläen mit ihrer steten Hinweisung auf die Idealität und Maßbeschränkung der klassischen Kunst einen sehr bestimmenden Einfluß auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang übten. Goethe wollte, was zu derselben Zeit Carstens in Rom bereits ausführte. Als 1806 Carstens' Zeichnungen durch Fernow nach Weimar kamen, veranlaßte Goethe sogleich ihren Ankauf für die Herzogliche Kunstsammlung. Und einzig aus diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die Preisausschreibungen, welche Goethe und Meyer in den Jahren 1799 bis 1805 veranstalteten und welche später den W. K. F., d. h. den Weimar'schen Kunstfreunden, wie sich Goethe und Meyer in Kunstangelegenheiten zu unterzeichnen pflegten, so herben Spott zuzogen, die richtige Beleuchtung. Goethe selbst spricht es in der 1804 geschriebenen Abhandlung über Riepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde ausdrücklich aus, daß die Aufgaben nur deshalb immer der griechischen, besonders der Homerischen Welt entnommen wurden, um den Künstler zu gewöhnen, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen und auf die einfach hohen und profund naiven Motive aufzumerken.

Aber allerdings zeigt sich sehr bedauerlich, daß in Goethe die künstlerische Bildung seines Auges mit der Höhe seiner theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt hielt. Betrachtet man die dem dritten Band der Propyläen beigegebenen Umrißzeichnungen der gekrönten Preisstücke Hartmann's aus Stuttgart und Kolbe's aus Düsseldorf, so begreift man es in der That ebensowenig, wie Goethe diese durch und durch schwachen und manierirten Dinge gutheißen mochte, als man es begreift, daß Goethe das unsäglich zopfige allegorische Gemälde der thaubringenden Aurora von Heinrich Meyer, wie aus seinen Briefen an Meyer hervorgeht, höchlich bewunderte und sogar

im Treppenhause seiner Wohnung als Deckenbild sich zu täglicher Beschauung stellte.

Kurz nach dem Aufhören der Propyläen erhob Friedrich Schlegel, besonders in seiner Zeitschrift Europa, immer entschiedener den Ruf nach tieferer Innerlichkeit in der Malerei, mit der bestimmten Weisung, daß diese größere Gemüthstiefe nur durch den engeren Anschluß an die Art der alten Italiener, Deutschen und Niederländer zu gewinnen sei. Und schon meldeten sich in den Umrißzeichnungen der Gebrüder Riepenhausen zu Tieck's Genoveva die Vorboten jener romantischen Malerschule, die in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und trotz aller Verirrungen und Uebertreibungen für das gesammte Kunstleben der Gegenwart von der durchgreifendsten Wichtigkeit wurde. Goethe konnte in diesen Neuerungen nur das unverantwortlichste Rückstreben erblicken, zumal sie von Hause aus mit katholisirender Frömmelei in den engsten Bund traten. Nicht blos die Annalen bekunden diesen Widerwillen, sondern auch eine Reihe gleichzeitiger Aeußerungen. Aber das Bezeichnende ist, daß die Bekämpfung nicht, wie es in Sachen der Malerei unerläßlich geboten und allein wirksam war, vom Standpunkt der vollendeten Renaissancekunst geschah, sondern lediglich vom Standpunkt des Alterthums. In der unzweifelhaft von Goethe selbst verfaßten Anzeige der Riepenhausen'schen Zeichnungen in der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung (1806. Nr. 106) heißt es, einem heidnischen, durch die griechischen Musen erzogenen Sinn müßten freilich die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewege, zu beengend erscheinen. Und am 22. Juli 1805 schreibt Goethe an Meyer: „Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen."

Schiller war in der bildenden Kunst ohne Kenntniß und Anschauung. Aber soweit er mit allgemeinen Begriffen nachkommen konnte, bezeugte er sein völligstes Einverständniß.

Eingreifender waren die dramaturgischen Bestrebungen, mit denen sich Goethe um diese Zeit auf's angelegentlichste beschäftigte.

Im Mai 1791 war in Weimar eine stehende Bühne errichtet worden, deren Leitung Goethe oblag. Von Anfang an war er um Verdrängung des Naturalistischen, um harmonisch abgerundetes Zusammenspiel emsig bemüht gewesen. Die Theaterreden, besonders aber der Nachruf an Euphrosyne, sind unvergängliche Bilder dieser Jahre. Jedoch festes System kam in Goethe's dramaturgisches Walten erst durch die Aufführung der Wallensteintrilogie.

Die Weimar'sche Bühne, die Geburtsstätte des idealen Dramas, wurde auch die Geburtsstätte der idealen dramatischen Darstellung.

Noch waren Iphigenie und Tasso der deutschen Bühne unzugänglich geblieben; der Versuch, welchen Döbbelin im April 1783 in Berlin mit Lessing's Nathan gemacht hatte, war gescheitert; Schiller's Don Carlos war meist in Prosa umgesetzt worden, und, wo man sich vereinzelt an die jambische Sprache wagte, wurden die rhythmischen Einschnitte entsetzlich verhudelt. Die Schauspieler litten, wie es Goethe in der Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798 nannte, an der Rhythmophobie, an der Vers- und Tactscheu. Auch Schröder und Iffland in ihrer scharf ausgesprochenen Richtung nach dem unmittelbar Natürlichen waren entschiedene Gegner des Verses, den man ja erst seit wenigen Jahrzehnten unter englischem Einfluß siegreich von der Bühne verbannt hatte und dessen Rückkehr die gefürchtete französische Unnatur wieder mitbringen zu müssen schien. Wie natürlich daher, daß die beiden großen Dichter, je klarer sie sich bewußt wurden, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Motive und Charaktere aus der Plattheit der herrschenden Bühnendichtung herausführen könne, als eine ihrer dringendsten Pflichten erkannten, sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Memoriren, gemessener Vortrag, gehaltene Action zweite Natur sei! Es ist geschichtlich nachweisbar, daß in dieser unerläßlichen Umbildung der Kunst der dramatischen Darstellung Vieles mit festem Hinblick auf die französischen Bühnengewohnheiten geschah. Wilhelm von Humboldt, der seit 1798 in

Paris weilte, hatte, im dritten Bande der Propyläen, eine sehr eingehende Schilderung des französischen Theaters, und besonders der Spielweise Talma's gegeben. Spreche die deutsche Schauspielkunst nur zur Einbildungskraft und zur Empfindung, so gewähre die französische in ihrer genauen Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz; Talma's Spiel sei eine ununterbrochene Folge schöner Gemälde, ein harmonischer Rhythmus aller Bewegungen, so daß das Ganze durch seine innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit wieder zur Natur zurückkehre, so oft auch das Einzelne in dieser Art zu spielen aus der Natur heraustrete. Gehe die deutsche Schauspielkunst auf unmittelbare Täuschung, so errege die französische immer das Gefühl, daß die Schauspielkunst die Kunst der Kunst sei, nicht die Darstellung der Natur, sondern die Darstellung einer anderen vorhergegangenen künstlerischen Darstellung. Goethe zollte dieser Schilderung den ungetheiltesten Beifall. „Kein Freund des deutschen Theaters," sagt er in demselben Stück der Propyläen, „wird diesen Aufsatz mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalganges, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des Französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten." Er übersetzte Voltaire's Mahomet und Tancred, lediglich um, wie er selbst sagt, die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Declamation und in der Uebung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Das ganze Repertoire, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, stand vorzugsweise unter diesem Gesichtspunkt; selbst theatralische Unmöglichkeiten wie Friedrich Schlegel's Alarcos wurden aufgeführt, sobald sie nur irgend die Anwartschaft hohen Stils für sich hatten. Die Schauspielerschule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, mochte den Idealismus bis zur Einseitigkeit treiben, sie mochte, wie ihr die Gegner vorwarfen, ihr schematisches Schönheitsideal oft auf Kosten der Naturwahrheit durchsetzen, das Charakteristische oft ganz zur Seite schieben, anstatt es durch Schönheit zu erklären, ihre geschichtliche und künstlerische Bedeutung ist dennoch eine unvergeßliche. So groß die

Kunst Schröder's in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit war, sie war der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas. Die Weimar'sche Schule war der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethe's und Schiller's. Was dies besagen will, sehen wir eben jetzt, da die letzten Ausläufer dieser Richtung im Aussterben sind. Die Kunst, Verse zu sprechen, die ruhige Plastik des Spiels geht wieder verloren. Wer noch das Glück gehabt hat, Darstellungen Goethe'scher und Schiller'scher Dramen zu sehen, die noch vom Sinn und Geist der Weimar'schen Ueberlieferung geweiht und gefeit waren, gewahrt schreckhaft, wie bei dem jetzt überall einbrechenden Naturalismus das Drama Goethe's und Schiller's für den Gebildeten bald wieder nur Lesedrama sein wird.

Die theatralischen Bestrebungen Goethe's sind grade in den letzten Jahren, seit das Jubiläum der Gründung des Weimarischen Theaters 1891 gefeiert wurde, von allen Seiten beleuchtet und durch die Auffindung neuer handschriftlicher Quellen uns noch mehr bekannt gemacht worden; besonders durch J. Wahle im sechsten Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft. Unzweifelhaft ist, daß Goethe um das Repertoire große Verdienste hatte, daß eine ganze Anzahl von klassischen Werken erst durch das Beispiel Weimar's auf der deutschen Bühne heimisch geworden ist. Lessing's Nathan (in Schiller'scher Bearbeitung), Goethe's „Iphigenie“ und „Tasso“, Calderon's „standhafter Prinz“ und anderes waren für die damaligen Zeiten Wagnisse, die in Weimar gelangen. Nicht minder „Die Braut von Messina“, die jedoch zugleich Iffland in Berlin sich zu bringen entschloß. Das Alterthum führte Goethe in Sophokles' „Antigone“, von Rochlitz bearbeitet, und in Komödien des Plautus und Terenz auf die Bühne.

Allein zu leugnen ist nicht, daß in der Darstellungsweise das Formprinzip Goethe's allmählich zur Künstelei führte. Jenes einseitige Antikisiren, das ihm in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, wurde hier auch für die Wiedergabe des modernen Lebens Grundgesetz. Nur die Antike als die stilisirte Natur ist Formenmuster. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde, auf scharf abge-

messene Plastik. Die Profilstellungen oder gar die Rückenwendungen des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde — Dinge, die sich selbst Talma erlaubt hatte — sind Goethe ein Gräuel. Ja, Goethe wagte sogar auf die alten Masken zurückzugreifen, weil nur auf diese Weise die Persönlichkeit des Künstlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Zuerst in Goethe's Paläophron und Neoterpe und den antiken Lustspielen. Zuletzt auch, wie es bereits das Festspiel „Was wir bringen“ angekündigt hatte, in der Tragödie. In Schlegel's Jon wurden die Gestalten der beiden älteren Männer in Maske und Kothurn vorgeführt. An diese Versuche schloß sich Gozzi's heiteres Maskenspiel Turandot.

Nichts bezeichnet den Unterschied zwischen dem früheren und jetzigen Antikisiren Goethe's treffender als die Thatsache, daß Goethe, wie Schiller um diese Zeit an Körner berichtet, auf seine Iphigenie jetzt mit Geringschätzung herabsah. Wenn Goethe sie in einem Briefe an Schiller vom 19. Januar 1802 ganz verteufelt human nennt, und wenn er einmal gegen Riemer (Mittheilungen, Bd. 1, S. 307) äußert, daß, hätte er mehr griechisch verstanden und hätte er das Alterthum mehr gekannt, er Iphigenie nicht geschrieben haben würde, so ist damit gesagt, daß er die schöne Wendung, die uns dieses Gedicht so nahe rückt, daß einzig in die heiligende Milde und Reinheit hoher Weiblichkeit die Lösung des tragischen Conflicts gelegt wird, jetzt wahrscheinlich als allzu modern, allzu „sentimentalisch“ verschmäht und lieber die naive, nüchterne Motivirungsart der antiken Tragödie beibehalten haben würde. Kein Zweifel, daß Goethe damit eine richtige Einsicht in das Wesen der Antike und in den „ungriechischen“ Charakter der Iphigenie bewies; aber ebenso zweifellos, daß er damit verkannte, wie hoch er selber sein Drama eben durch diese Art der Behandlung über das Alterthum hinausgehoben hatte.

Doch neben der strengen grundsätzlichen Nachahmung der Antike behauptete die Pflege Shakespeare's immer ihren festen Platz an der Weimarer Bühne. Hamlet gehörte zum ständigen Repertoire; im Jahr 1800 rückten König Lear und Macbeth ein; 1803 Julius Cäsar, 1805 Othello, 1806 wurde „König Johann“, Goethe's erstes

bedeutungsvolles Wagniß, wieder aufgenommen. Aber in der Art der Aufführung zeigte sich ein merkwürdiges Schwanken: für Hamlet und Lear blieben die willkürlichen Schröder'schen Bearbeitungen maßgebend; Julius Cäsar und Othello wurden dagegen fast unverändert nach den Originalen gespielt. Als der Cäsar 1803 auf die Bühne gebracht wurde, schrieb Goethe an Iffland am 27. October: „Bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit dieses Stückes, in die man sich so gerne versenkt, scheint kein Wort entbehrlich, so wie man nichts vermißt, was das Ganze fordert, und doch wünscht man, zur äußeren theatralischen Zweckmäßigkeit, noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon in der Grundlage des Stoffs und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen, und das Ganze den Einsturz droht." Allein mit der Zeit überwand Goethe mehr und mehr diese Bedenken, und schließlich brachte er 1812 „Romeo und Julie" auf die Bühne in einer Bearbeitung, die prachtvolle Beiträge der eigenen Dichterkraft Goethe's enthält, aber das eigenthümliche Wesen der Shakespeare'schen Dramatik doch stark beeinträchtigt und besonders die reiche überquellende Fülle der schaffenden Phantasie in allzu enge Schranken zu zwängen sucht. In dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", der aus den Jahren 1813 und 1816 stammt, begründet er dies Verfahren damit, daß Shakespeare zwar ein höchst dramatischer Dichter, aber kein „Theaterdichter" sei; „die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig"; ja sogar „in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf". Daß aber diese Einseitigkeit des Theaterdirectors sein Urtheil über die dichterische Größe Shakespeare's auch neben den Alten nicht trübte, zeigt derselbe Aufsatz in der kurzen klassischen Auseinandersetzung: „Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. . . . Aber alles Sollen ist despotisch. . . . Vor allem diesem schaudern wir. . . . Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. . . . Es ist der Gott der neuen Zeit . . . . und hierin liegt der Grund,

warum unsere Kunst, sowie unsere Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. . . . Hier tritt Shakespeare einzig hervor, indem er das Alte und Neue auf eine überschwängliche Weise verbindet. Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken in's Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen stets im Nachtheil bleibt. . . . Die Person von der Seite des Charakters betrachtet, soll: sie ist beschränkt, zu einem Besondern bestimmt; als Mensch aber will sie: sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Conflikt. . . . Nun aber kommt ein äußerer hinzu: wie Hamlet durch den Geist, so kommt Macbeth durch Hexen, Hekate und die Ueberhexe sein Weib, Brutus durch die Freunde in eine Klemme, der sie nicht gewachsen sind; ja sogar im Coriolan läßt sich das Aehnliche finden. . . . Eine Nothwendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unseren Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakespeare auf seinem Wege sich genähert; denn indem er das Nothwendige sittlich macht, verknüpft er die alte und die neue Welt zu unserem freudigen Erstaunen.“ Nicht mit solcher Klarheit, aber doch mit unbeirrter Sicherheit trat Goethe auch im Höhepunkt seiner antikisirenden Kunstbetrachtung für die Kunstform Shakespeare's auf, wenn er 1805 in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau“ das Bekenntniß ablegt: „Wohl findet sich bei den Griechen sowie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Bedeutung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen; wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen zu erhalten, ist unsere Pflicht.“ Es ist nicht zu verkennen, daß es Goethe eine gewisse Ueberwindung kostet, sich zu den barbarischen Nordländern rechnen zu müssen, aber er thut es doch.

Und Schiller? Er zeigt jetzt durchaus das gleiche Schwanken zwischen antikem und modernem Bewußtsein.

Sahen wir ihn schon im Wallenstein die uns fremdartige antike Schicksalsidee verwenden, wie dürfen wir uns wundern, daß er seinen großen Freund von Wagniß zu Wagniß begleitete?

Der Prolog Schiller's, welcher der Aufführung der Goethe'schen Bearbeitung des Mahomet vorausgeschickt wurde, ist offenbar unter dem Eindruck jenes Briefes von Wilhelm von Humboldt über die französische Bühne geschrieben, der auch auf Goethe einen so tiefen Eindruck hervorbrachte; aber dieser Prolog ist Schiller's vollstes Glaubensbekenntniß. Es ist kein Abfall von sich selbst, ruft er den Zuschauern zu, wenn grade Goethe, der uns von falschem Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückgeführt, uns jetzt wieder an die Muse der französischen Bühne weist, der wir in den Tagen charakterloser Minderjährigkeit fröhnten. Erschwang zwar der Franke nicht das hohe Urbild des Griechenthums, da unter despotischem Regiment niemals die Blume reiner und schöner Menschlichkeit erblühen kann, so ist seine Bühne doch eine fest abgegrenzte Idealwelt, die wir unter den Wirren und Wildheiten der Stürmer und Dränger verloren haben, und als solche die unabläßige Mahnung an die Hoheit und Reinheit strenger Kunstform.

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachläßig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Racine's Phädra in diesem Sinn für die deutsche Bühne zu bearbeiten, war eine der letzten Beschäftigungen Schiller's.

In die Zweifel Goethe's über die Mustergiltigkeit der Goethe'schen Iphigenie stimmte Schiller vollständig ein. In einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 nennt er Iphigenie erstaunlich modern und ungriechisch. Und in gleichem Sinn schreibt er am folgenden Tage an Goethe: „Ohne Furien kein Orest."

Vollends die Bearbeitung Macbeth's. Schiller entlehnt jetzt für seine Beurtheilung Shakespeare's seinen Maßstab aus der Antike. Shakespeare ist ihm groß, weil er seiner Meinung nach in Vielem mit der griechischen Tragik übereinstimmt; er sucht über ihn hinauszugehen, wo diese Uebereinstimmung mangelt. Wie aus seinem Briefe an Goethe vom 28. November 1797 erhellt, preist er Shakespeare's Richard III. besonders deshalb als eine der erhabensten Tragödien, die er kennt, weil durch das ganze Stück eine so furchtbar hohe Nemesis waltet, die unmittelbar an die griechische Tragödie erinnert. Und in einem Briefe an Goethe vom 27. April desselben Jahres rühmt er in gleichem Sinne, daß die ungemeine Großheit, mit welcher Shakespeare im Julius Cäsar die Volksscenen behandle, so daß er nur einzelne Gestalten hervorhebe, diese aber aus blos zufälligen Persönlichkeiten zu festen charakteristischen Typen steigere, der Griechen äußerst nahestehe; ein Wort, dessen er in Wallenstein's Lager und namentlich später in den Volksscenen des Wilhelm Tell lebhaft eingedenk war. Ja in der Vorrede zur Braut von Messina steht Schiller nicht an, zu sagen, daß der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichtemachen, Shakespeare's Tragik dagegen erst ihre wahre Bedeutung geben würde. Was Wunder also, daß Schiller nur um so mehr bemüht war, Macbeth möglichst auf antiken Kothurn zu stellen! Mit so großer Feinfühligkeit diese Bearbeitung dem schauspielerischen Bedürfniß angepaßt ist, sie schneidet dem Kern der Dichtung in's Fleisch. Das Nordische und Volksthümliche ist abgeschwächt und zurückgedrängt. Die in der Urschrift in Prosa geschriebenen Scenen sind in Verse umgesetzt; die der Tragik Shake-

speare's verbundene Komik ist beseitigt; die derben Späße des Pförtners, die zu den Gräueln der Mordnacht im wirksamsten Gegensatz stehen, sind in ein geistliches Morgenlied verwandelt. In die Gestalt Macbeth's sind, namentlich gegen das Ende, reflectirende Züge eingeschoben, die seiner Natur widersprechen. Die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn geschieht hinter der Scene und wird in antiker Art nur erzählt. Und, was der einschneidendste Griff ist: hatte Schiller, wie wir aus seinen Verhandlungen über die Art der Motivirung seines Wallenstein's wissen, schon seit langer Zeit an Shakespeare's Macbeth getadelt, daß statt des Schicksals hier zu viel die eigene Schuld das Unglück des Helden herbeiführe, so sucht er jetzt, so viel es nur irgend geschehen kann, diesen vermeintlichen Fehler Shakespeare's zu verbessern; die Hexen, bei Shakespeare die dunkel gespenstigen Naturwesen des nordischen Volksaberglaubens, erscheinen bei Schiller als die geheimnißvoll hohen „Schicksalsschwestern", welche die Ereignisse lenken. Aber ganz im Sinne jener Goethe'schen Darlegung über Shakespeare verbindet Schiller damit wiederum das Subjektive, indem er die Hexen selbst es aussprechen läßt: „Wir streuen in die Brust die böse Saat, aber dem Menschen gehört die That."

Es lag in der Natur der Sache, daß diese dramaturgischen Ansichten Goethe's und Schiller's mit ihrem dramatischen Schaffen in der lebendigsten Wechselwirkung standen. Die Geschichte der letzten dramatischen Thätigkeit Goethe's und Schiller's ist eine Geschichte der mannichfachsten Versuche, die Forderungen der modernen und der antiken Tragik mit einander zu versöhnen und zu durchdringen; und zwar so, daß das bestimmende Uebergewicht entschieden auf der Seite der antiken Tragik bleibe.

Goethe's antikisirende Dichtungen.

Achilleis. Die Festspiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora.

In der Achilleis zuerst betrat Goethe die abschüssige Bahn von dem Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst zum verkünstelten Alexandrinerthum. Statt sich, wie in Hermann und Dorothea, aus der Homerischen Welt nur Stimmung zu holen, wollte er hier unmittelbar mit Homer wetteifern; und er meinte in diesem Wetteifer nur dann auf Gelingen hoffen zu dürfen, wenn er, wie ein Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 offen sagt, den Alten selbst in solchen Dingen folge, in denen man sie tadle, und wenn er sich auch Das zu eigen zu machen strebe, was ihm selbst nicht behage. Das ganze Homerische Götterwesen wurde jetzt unverändert aufgenommen, ohne zu bedenken, daß, was den Alten sinnlich lebendige Persönlichkeit und herzinnige Glaubensvorstellung war, dem neueren Dichter nur äußerliche kalte Maschinerie ist. Es geschah, was bei so ängstlich verstandesmäßiger, bei so gelehrt berechneter Art des Schaffens geschehen mußte. Rasch war Hermann und Dorothea entstanden, warm aus dem tiefsten Gemüth gequollen. Unsägliche Vorbereitungen wurden für die Achilleis getroffen; das ganze Leben, meint Goethe in einem Briefe an Meyer, werde nicht ausreichen, die ungeheure Breite dieser Dichtung zu erschöpfen. Die Achilleis kam trotzalledem nicht über zwei Gesänge hinaus, die später in einen zusammengezogen wurden; und dieser Anfang beweist schlagend, daß eine Nachahmung, als solche, das Vorbild nicht erreichen kann. Wir hören den feinen Kenner Homer's und der alten Plastik, aber es fehlt Homer's Einfalt, heitere Naivetät, sinnliche Fülle. Dagegen ist unvermerkt ein so reiches psychologisches Leben in das Werk eingedrungen, wie es Homer nicht gekannt hat; neuerdings hat besonders Scherer die Bedeutung des Gedichtes nach dieser Seite hin analysirt.

Auch zum Drama wurde Goethe durch seine dramaturgischen Obliegenheiten und durch den bewundernden Hinblick auf Schiller's dramatische Thätigkeit wieder zurückgeführt. Es ist dieselbe alexandrinische Formengebung. Charakteristisch ist, daß Goethe sich jetzt vom fünffüßigen Jambus zum antiken Trimeter wandte, um den feierlichen Stil und Gang der griechischen Tragödie zu erreichen. Eine Anzahl dramatischer Dichtungen entstand, die sich zu Iphigenie und Tasso verhalten wie die Achilleis zu Hermann und Dorothea.

Goethe trug sich, wie aus einem Briefe an Zelter vom 29. Mai 1801 erhellt, um diese Zeit mit einem ernsten Singspiel „Die Danaiden“, das nach einer ergänzenden Bemerkung in Riemer's Mittheilungen (Bd. 2, S. 62) als Fortsetzung und Abschluß von Aeschylus' Schutzflehenden gedacht war. Dem Chor war die Hauptrolle zugetheilt, zu diesem stand Hermione in dramatischem Gegensatz. Wer mag sagen, ob dabei an einen wirklichen Wetteifer mit Aeschylus zu denken ist oder nur an eine cantatenartige Ballade, im Stil der „ersten Walpurgisnacht“, deren Entstehung ebenfalls in das Jahr 1799 fält?

Zur Feier des Geburtsfestes der Herzogin Amalie am 24. October 1800 dichtete Goethe daß Festspiel „Paläophron und Neoterpe“, zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Lauchstädt am 27. Juni 1802 das Festspiel „Was wir bringen“; 1807 nach den furchtbaren Erschütterungen der Kriegszeit das den drei Weimarer Fürstinnen gewidmete Vorspiel. Seit dem December 1799 keimte in Goethe der Gedanke einer großen Tragödientrilogie „Die natürliche Tochter“. Das Anfangsstück dieser Trilogie wurde 1803 beendet und am 2. April zum ersten Mal in Weimar aufgeführt. Aus dem Jahre 1800 stammt die Anlage und erste fragmentarische Ausführung der „Helena“, die jetzt der dritte Akt des zweiten Theils des Faust ist. Aus den Jahren 1807 und 1808 stammt „Pandora“.

So verschiedenartig diese Dramen sind, sie beruhen insgesammt auf allegorischen oder symbolischen Voraussetzungen.

Goethe, den Schiller noch vor Kurzem in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als das klassische Urbild eines naiven Realisten geschildert und gepriesen hatte, erscheint hier überall als einseitiger, von der Blässe der Reflexion angekränkelter Idealist.

Bei einem Dichter, der noch die frisch anmuthigsten Lieder dichtet und der noch die Wahlverwandtschaften dichten kann, sind solche Mißgriffe nicht die Folge sinkender Gestaltungskraft, sondern nur das Ergebniß einer irregeleiteten falschen Kunstanschauung.

Was Goethe von jeher in der antiken Tragik am mächtigsten anzog und was er vor Allem in seinen antikisirenden Dramen erstrebte, das war die feste plastische Gemessenheit, die ideale Großheit, die streng stilisirte, alles blos Zufällige und Nebensächliche von sich abweisende Klarheit und Wesenhaftigkeit, durch welche sich die Charaktere der antiken Tragödie so scharf und bestimmt von den Shakespeare'schen Charakteren abscheiden. Lange Zeit war diese Frage das wichtigste Anliegen des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Vortrefflich hatte Schiller in jenem berühmten Brief vom 4. April 1797 das tiefste Schöpfungsgeheimniß dieser Art der Charakterzeichnung ausgesprochen, indem er hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger nur idealische Masken seien, nicht sowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur festbegrenzte Typen bestimmter Stimmungen und Lebenszustände, daß ihnen aber trotzalledem auch in dieser Typik mit wunderbarster Kunst die vollste und lebendigste Naturwahrheit gewahrt bleibe. Und Goethe hatte dieser feinsinnigen Auseinandersetzung nicht nur beigestimmt, sondern er fügte in seiner Erwiderung noch das schlagende Wort bei, darin eben bestehe der Unterschied der antiken und der französischen Tragödie, daß die Abstracta der Griechen Abstracta des Stils, die Abstracta der Franzosen dagegen nur Abstracta der Manier seien. Ja sogar noch in seiner Schrift über Winckelmann aus dem Jahr 1805 rühmt er es als den eigensten Vorzug der Griechen, daß sie sich immer nur an das Nächste, Wahre und Wirkliche halten, und daß selbst ihre Phantasiebilder immer Knochen und

Mark haben. Dennoch tritt Goethe in seinem dichterischen Gestalten zu dieser tiefen und richtigen Einsicht in den schroffsten und verhängnißvollsten Widerspruch. Goethe, der doch in seiner Naturbetrachtung überall nach Urtypen zu suchen gewohnt war, wagt jetzt in seinem Haß gegen den herrschenden unkünstlerischen Naturalismus sogar das Gesetz unverbrüchlicher Naturwahrheit in Frage zu stellen; in den Anmerkungen zu Diderot's Versuch über die Malerei, die in den Propyläen erschienen, wagt er die unverantwortliche Aeußerung, daß, während selbst die treuste Naturnachahmung noch lange kein Kunstwerk erzeuge, ein Kunstwerk, in dem fast alle Natur erloschen sei, noch immer Lob verdienen könne. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrthum, nicht blos die Charaktere der antiken Tragödie, sondern die Götter- und Heldengestalten der alten Mythe überhaupt, nicht als individuelle Charaktere, sondern ausschließlich nur als bildliche Begriffssymbole, als personificirte Abstracta, als plastische Ausdrucksformen und Sinnbilder bestimmter Empfindungen, Stimmungen, Ideen und Zustände zu betrachten, d. h. die lebensvolle alte sinnige Göttersage in eine symbolische Bildersprache, um nicht zu sagen, in todtes Allegorienwesen zu verflüchtigen. Was also war auf Grund dieser Anschauung natürlicher und folgerichtiger, als daß er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten nur um so erfolgreicher zu nähern meinte, je mehr er selbst sich in solchen individualitätslosen Idealen, in rein gedankenmäßigen symbolischen und allegorischen Typen bewege? Sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich selbst schaffe, oder daß er ohne Bedenken an die alte Mythe als an die schönste althergebrachte und eben deshalb allgemein verständliche Bildersprache anknüpfe und, in ihr selbständig fortdichtend, deren Gestalten wie feste Hieroglyphen zur Darstellung der eigenen Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwende.

Von beiden Möglichkeiten hat der Dichter Gebrauch gemacht. Zwei Gruppen sind in diesen Dramen deutlich unterscheidbar. Die eine schafft sich ihre eigenen Typen und Symbole, die andere lehnt sich an alte Mythen und mythische Figuren. Die drei oben ge-

genannten Festspiele gehören der ersten Gruppe an, „Helena“ und „Pandora“ der zweiten.

Wir betrachten zunächst die erste Gruppe.

„Paläophron und Neoterpe“ und „Was wir bringen“ erheben sich nicht über die Bedeutung gewöhnlicher Gelegenheitsstücke.

Von weit tieferer Bedeutung aber ist das dritte Festspiel (von 1807), das in allegorischer Form ein gewaltiges Bild Napoleon's giebt, und daneben die innerste Anschauung des Dichters von dem Werthe stiller unermüdeter Fortarbeit auch unter so wilden Bedrängnissen in ergreifenden Worten ausspricht.

Aus der allegorischen Sphäre treten wir unter historische Gestalten, deren Ausführung jedoch durchaus symbolisirend ist, — wenn wir uns zur „Natürlichen Tochter“ wenden.

Die Fabel ist den im Frühjahr 1798 erschienenen Denkwürdigkeiten der Prinzeß Stephanie Louise von Bourbon Conti entlehnt. Doch wird man schwerlich fehlgreifen, wenn man bei der Wahl dieser Fabel eine unmittelbare Nachwirkung von Schiller's Wallenstein annimmt. Hier wie dort als Ausgangspunkt der Handlung eine tragische Situation, die nicht durch die eigene Schuld des Helden, sondern vielmehr durch ein von außen kommendes Schicksalsverhängniß herbeigeführt ist. Und zwar schien diese Fabel den unendlichen Vortheil zu bieten, daß, was Schiller mit unsäglichen Mühen sich erst künstlich schaffen mußte, hier von Hause aus durch die Natur des Stoffs selbst gegeben war. Der natürlichen Tochter Schicksal ist ihre Geburt. Als das Kind fürstlicher Eltern zum Anspruch höchster Stellung berechtigt und doch als illegitimes Kind von dieser Stellung ausgeschlossen, wird sie willenlos und schuldlos das Spiel und das Opfer eigensüchtigen Parteigetriebes. Das Schicksal der Heldin ist, ganz in Aeschyleischer Art, nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen.

Und Goethe ging weiter. Der Dichter der natürlichen Tochter begnügte sich nicht wie der Dichter des Wallenstein's mit dem Antikisiren des Grundmotivs. Statt dieses Schicksalsspiel auf ganz be=

stimmten geschichtlichen Hintergrund zu stellen und an ganz bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten zu knüpfen, betrachtete er es vielmehr als das höchste Ziel seiner Kunst, in seine Charakterzeichnung nichts aufzunehmen, was nicht voll und rein in die Personification allgemeiner philosophischer Begriffe aufgehe. Keine bestimmte Zeit, kein bestimmter Ort. Keine Individuen mit fester persönlicher Physiognomie und Eigenthümlichkeit, sondern, wie es Schiller in der Vorrede zur Braut von Messina ausdrückt, ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen, ganz allgemeine Typen der verschiedenen Stände und Standesbestrebungen. Die Handelnden haben nicht einmal Namen; sie sind nur ganz allgemein bezeichnet als König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Gerichtsrath u. s. f. Und auch die ganze Handlung selbst ist rein symbolisch. Sie hat nicht ihren Werth und ihre Bedeutung in sich selbst; das Schicksal und die Geschichte der natürlichen Tochter ist nur der Anhalt und die Unterlage, um das Wesen des staatlichen und gesellschaftlichen Revolutionstreibens überhaupt zur dichterischen Darstellung zu bringen. Das Ganze sollte eine Art von Philosophie und Naturgeschichte der Revolution sein und ursprünglich in einem fünfactigen Trauerspiel seine vollständige Ausführung finden. Leider ging aber während der Arbeit der Stoff so in die Breite, daß die beiden ersten Acte des Plans, welche das aristokratische Parteitreiben schildern sollten, sich zu einem selbständigen Drama ausweiteten, durch diese Dehnung aber jedenfalls an Interesse verloren. Nun wurde die Form der Trilogie in Aussicht genommen, und dem zweiten Stück, dessen Schema erhalten ist, die Darstellung der Wirren der Demokratie zugewiesen. Das dritte Stück, über das uns jede Kunde fehlt, sollte vermuthlich den Vernichtungskampf beider Gegensätze vorführen.

Schiller spricht in seinen Briefen an Körner und Humboldt sehr anerkennend von dieser Kunst der Symbolik, die das Stoffartige ganz und gar vertilgt habe und Alles nur als Glied eines idealen Ganzen erscheinen lasse. Aehnlich spricht Fichte in seinen Briefen an Schiller. Aber die ersten Aufführungen in Berlin fielen

durch. Und die Unbestechlichkeit der Geschichte hat längst gerichtet. Gewiß reiht sich diese Tragödie in der plastisch klaren Ruhe und Feierlichkeit der Gruppirung, in der unsagbaren Macht und Musik ihrer Sprache, in der tiefen Innigkeit und Sinnigkeit der Gedanken und Empfindungen an das Allervollendeteste, was Goethe jemals geschaffen. Aber das Ganze bleibt kalt und wirkungslos und für die Bühne für immer unbrauchbar. Charaktere, die nicht in und durch sich selbst leben, sondern nur durch eine außer und über ihnen stehende Idee bedingt und bestimmt werden, d. h. Charaktere, die nicht Selbstzweck, sondern nur dienende Mittel sind, sind kaum noch Typen zu nennen; es sind Marionetten. Idee und sinnliche Erscheinung fallen unkünstlerisch auseinander. Und schlimmer noch als die Marionettenhaftigkeit der Charaktere ist die Art der Motivirung. Es war ein schwerer Irrthum, daß Goethe dem Umstand der illegitimen Fürstlichkeit der Heldin die Tiefe der antiken Schicksalsidee geben zu können meinte! Wo ist die Unvermeidlichkeit der tragischen Verwicklung? Statt der Hoheit unabänderlicher Nothwendigkeit das Peinigende zufälliger Intrigue. Dies war es, was Körner fühlte, als er am 24. October 1803 an Schiller schrieb, der Stoff sei zum Theil drückend und widrig und es thue ihm leid um die große Kraft, die Goethe daran verwendet.

Und wie steht es um die zweite Gruppe, die sich unmittelbar an die Gestalten der alten Mythe anschließt?

Helena ist eine jener Schöpfungen Goethe's, die ihre eigene langjährige Geschichte haben. Auf Grund der Volkssage hatte ein Zusammentreffen Faust's mit Helena von Anfang an zum Plan des Goethe'schen Faust gehört. Goethe selbst nennt in einem Brief an Sulpiz Boisserée Helena eine seiner ältesten Erfindungen. Doch ist über Art und Zeit der ältesten Aufzeichnungen nichts bekannt. Gewiß ist, daß, als Goethe im Herbst 1800 auf's neue an diese Dichtung herantrat und sie eine Zeitlang mit dem größten Eifer fortsetzte, es eine von Grund aus neue Arbeit war, aus ganz anderem Sinn und aus ganz anderen Kunstanschauungen erwachsen. In die ächt volksthümliche Art der Faustdichtung schob sich eine Dichtung

in jambischen Trimetern und im Geist der griechischen Tragödie. Und bald kam auch diese Fortführung unerwartet wieder in's Stocken. Seit Schiller's Tod, wie Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Juni 1826 ausdrücklich sagt, ruhte sie völlig. Erst im Winter 1825 — 1826 wurde sie wieder aufgenommen und vollendet.

Es ist bekannt und von Goethe selbst mehrfach ausgesprochen, was, abgesehen von dem Zusammenhang mit dem Gesammtwerk, die Absicht dieses phantasmagorischen Zwischenspiels des Faust ist. Die Sage von dem Verlangen Faust's nach dem Besitz der schönen Helena wurde vom Dichter benützt, die unbesiegbare Sehnsucht des modernen Menschen nach dem Wiedergewinn des antiken Schönheitsideals darzustellen. Helena ist die Personification des griechisch klassischen Kunstgeistes, Faust die Personification des mittelalterlich romantischen; aus ihrer Vereinigung entspringt ein Knabe, Euphorion, der das zu erreichende Ziel, das auf die innige Einheit und Durchdringung beider vorausgegangenen Richtungen gerichtete Ideal des modernen Kunstgeistes bedeuten soll und für dessen physiognomische Ausgestaltung Goethe die wesentlichsten Züge der Geschichte und Dichtung Byron's, als des von ihm hochverehrten Repräsentanten der modernen Dichtung, entlehnt hat. Nun ist es allerdings offen vorliegende Thatsache, daß dies Allegorische erst in der zweiten Hälfte, deren Abfassung dem Greisenalter Goethe's angehört, in voller Schärfe hindurchbricht. Im ersten älteren Theil erscheint Helena weit mehr noch als ganz bestimmte Persönlichkeit mit allen Eigenheiten und Schicksalen, die ihr das antike Epos und Drama mit so erfinderischer Fülle gegeben; und die nachdrückliche Hervorhebung der bangen Ahnungen, mit welchen sie in das Haus des Menelaos zurückkehrt, die feierliche Pracht des jambischen Trimeters, die kunstvolle Nachbildung der fest abgemessenen Wechselrede und der feingegliederten Chorgesänge der antiken Tragödie, zeigen auf's Unzweideutigste, wie ernst es vom Dichter gemeint war, als er am 12. September 1800 an Schiller schrieb, das Schöne in der Lage seiner Heldin ziehe ihn so sehr an, daß er nicht geringe Lust habe, auf das Angefangene eine wirkliche Tragödie zu gründen. Nichtsdestoweniger

ist es unzweifelhaft, daß von Anfang an die symbolische Bedeutung dieses Theiles beabsichtigt war. Helena, schreibt Schiller, sei ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich auch in dieses Stück (das ihm wie Goethe nordisch und barbarisch erschien) hineinverirren müßten. Auch die gewichtige Stellung, welche von Anfang an Phorkyas-Mephistopheles einnimmt, zeigt, daß es auf den Gegensatz des Antiken und Barbarischen abgesehen war. Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée, im Lauf der Zeit habe die Helenadichtung zwar die mannichfachsten Umbildungen erlitten, immer aber seien diese Umbildungen in einem und demselben Sinne geschehen. Doch das interessanteste Zeugniß dafür, wie der Dichter sich innerlich damals dem Faust entfremdet fühlte, an dem er doch schuf, ist jener Epilog, in welchem seine Phantasie die Vollendung des Werkes schon vorausnahm.

> Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
> Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt;
> Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
> Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
> Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
> Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?
> Und so geschlossen sei der Barbareien
> Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien!

Nicht allzulang, nachdem Goethe diese Absage gedichtet, wandte er sich zu „Pandora“, dem bedeutendsten Erzeugniß dieses antikisirenden Strebens; der erste Theil, der allein vollendet ist, aber, wie Goethe selbst bemerkt, die wesentlichen Gedanken schon zum Ausdruck bringt, erschien als Taschenbuch für das Jahr 1810.

Pandora, in vielfachen Unterbrechungen gearbeitet, stammt aus den Jahren 1806 bis 1809. Goethe nennt in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 22. Juni 1808 Pandora ein Drama von wunderbarem Inhalt und von seltsamer Form; es werde Mühe kosten, sich hineinzufinden, diese Mühe werde aber nicht ohne Frucht bleiben.

Den Inhalt haben die Untersuchungen von Düntzer, Schöll, Scherer und Anderen wiederzugeben und zu deuten gewußt, so daß

in jambischen Trimetern und im Geist der griechischen Tragödie. Und bald kam auch diese Fortführung unerwartet wieder in's Stocken. Seit Schiller's Tod, wie Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Juni 1826 ausdrücklich sagt, ruhte sie völlig. Erst im Winter 1825 — 1826 wurde sie wieder aufgenommen und vollendet.

Es ist bekannt und von Goethe selbst mehrfach ausgesprochen, was, abgesehen von dem Zusammenhang mit dem Gesammtwerk, die Absicht dieses phantasmagorischen Zwischenspiels des Faust ist. Die Sage von dem Verlangen Faust's nach dem Besitz der schönen Helena wurde vom Dichter benützt, die unbesiegbare Sehnsucht des modernen Menschen nach dem Wiedergewinn des antiken Schönheitsideals darzustellen. Helena ist die Personification des griechisch klassischen Kunstgeistes, Faust die Personification des mittelalterlich romantischen; aus ihrer Vereinigung entspringt ein Knabe, Euphorion, der das zu erreichende Ziel, das auf die innige Einheit und Durchdringung beider vorausgegangenen Richtungen gerichtete Ideal des modernen Kunstgeistes bedeuten soll und für dessen physiognomische Ausgestaltung Goethe die wesentlichsten Züge der Geschichte und Dichtung Byron's, als des von ihm hochverehrten Repräsentanten der modernen Dichtung, entlehnt hat. Nun ist es allerdings offen vorliegende Thatsache, daß dies Allegorische erst in der zweiten Hälfte, deren Abfassung dem Greisenalter Goethe's angehört, in voller Schärfe hindurchbricht. Im ersten älteren Theil erscheint Helena weit mehr noch als ganz bestimmte Persönlichkeit mit allen Eigenheiten und Schicksalen, die ihr das antike Epos und Drama mit so erfinderischer Fülle gegeben; und die nachdrückliche Hervorhebung der bangen Ahnungen, mit welchen sie in das Haus des Menelaos zurückkehrt, die feierliche Pracht des jambischen Trimeters, die kunstvolle Nachbildung der fest abgemessenen Wechselrede und der feingegliederten Chorgesänge der antiken Tragödie, zeigen auf's Unzweideutigste, wie ernst es vom Dichter gemeint war, als er am 12. September 1800 an Schiller schrieb, das Schöne in der Lage seiner Heldin ziehe ihn so sehr an, daß er nicht geringe Lust habe, auf das Angefangene eine wirkliche Tragödie zu gründen. Nichtsdestoweniger

ist es unzweifelhaft, daß von Anfang an die symbolische Bedeutung dieses Theiles beabsichtigt war. Helena, schreibt Schiller, sei ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich auch in dieses Stück (das ihm wie Goethe nordisch und barbarisch erschien) hineinverirren müßten. Auch die gewichtige Stellung, welche von Anfang an Phorkyas-Mephistopheles einnimmt, zeigt, daß es auf den Gegensatz des Antiken und Barbarischen abgesehen war. Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée, im Lauf der Zeit habe die Helenadichtung zwar die mannichfachsten Umbildungen erlitten, immer aber seien diese Umbildungen in einem und demselben Sinne geschehen. Doch das interessanteste Zeugniß dafür, wie der Dichter sich innerlich damals dem Faust entfremdet fühlte, an dem er doch schuf, ist jener Epilog, in welchem seine Phantasie die Vollendung des Werkes schon vorausnahm.

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt;
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?
Und so geschlossen sei der Barbareien
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien!

Nicht allzulang, nachdem Goethe diese Absage gedichtet, wandte er sich zu „Pandora“, dem bedeutendsten Erzeugniß dieses antikisirenden Strebens; der erste Theil, der allein vollendet ist, aber, wie Goethe selbst bemerkt, die wesentlichen Gedanken schon zum Ausdruck bringt, erschien als Taschenbuch für das Jahr 1810.

Pandora, in vielfachen Unterbrechungen gearbeitet, stammt aus den Jahren 1806 bis 1809. Goethe nennt in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 22. Juni 1808 Pandora ein Drama von wunderbarem Inhalt und von seltsamer Form; es werde Mühe kosten, sich hineinzufinden, diese Mühe werde aber nicht ohne Frucht bleiben.

Den Inhalt haben die Untersuchungen von Düntzer, Schöll, Scherer und Anderen wiederzugeben und zu deuten gewußt, so daß

das Verständniß heute keine Mühe mehr kosten kann. Es ist Goethe's Lieblingsmotiv, der Gegensatz zwischen einem härter und einem weicher gebildeten Charakter, zwischen Antonio und Tasso, Carlos und Clavigo, Oranien und Egmont, — das er hier in dem Brüderpaar des griechischen Urmythus, in Prometheus und Epimetheus, verkörpert. Prometheus ist in dieser Dichtung der Vertreter des auf das blos Nützliche gerichteten Handwerks, Epimetheus ist der Vertreter der nach dem Schönen strebenden phantasievollen Sinnesart, Pandora ist die Personification der reinen Schönheit selbst, das Geschenk der Götter, das nicht errungen werden kann, sondern in Demuth empfangen werden muß. Pandora ist von Prometheus, der für ihre Hoheit blind war, weggewiesen worden; dem Epimetheus hat sie sich zugeneigt, ist aber geschwunden, weil dieser sich ihrer in wilder Leidenschaft bemächtigen wollte; indem aber der Verlassene nun in unerschütterlicher Treue, trotz des Vorwurfs seines Bruders, Jahr um Jahr auf die Wiederkunft der Entschwundenen sehnsüchtig harrt, erweist er sich der Gabe der Götter würdig, und sie wird ihm schließlich als Gnade zu Theil, während Prometheus in seine Schranken zurückgewiesen wird:

Groß beginnet Ihr Titanen; aber leiten
Zu dem Ewig-Großen, Ewig-Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren.

Die Lösung des Zwiespaltes ist hier ganz im entgegengesetzten Sinne als im Torquato Tasso gegeben. Die Dichtung ist eine Verherrlichung des stillen, ganz dem Ideal zugewandten Empfindungslebens.

Allein so einheitlich dieser Grundgedanke auch ist, — die Dichtung konnte bei der mythologischen Einkleidung und der symbolischen Behandlungsart doch keine Wirkung auf weitere Kreise üben. Es mangelte die zwingende Faßlichkeit und Anschaulichkeit. Dazu kam eine sehr schwierige Formgebung, welche neben dem Trimeter verschiedene andere antike Maße, zugleich eine Reihe moderner Strophenformen verwandte, ferner eine gedrängte, lakonische Darstellung, von der Goethe selbst sagt, es sei alles wie zusammen

geteilt, und endlich eine gewaltsam kühne, völlig originelle Sprache, die den Uebergang vom Stil der Goethe'schen Mannesjahre zum Altersstil bezeichnet.

Leider gefiel sich Goethe mit der Zeit immer mehr in dieser mystischen, symbolischen Dramatik. Einige Jahre nachher dichtete er „Das Erwachen des Epimenides“, das der Berliner Volkswitz in ein ironisches „J wie meenen Sie deß?“ parodirte. Und wie gern spricht Goethe davon, was er Alles in den zweiten Theil seines Faust „hineingeheimnißt“ habe!

Geschichtlich ist leicht erklärbar, wie diese Verirrung entstehen konnte. Je unablässiger man vom Standpunkte reinster Kunstanschauung nach der schlichten Hoheit und Großheit, nach der wesenhaften Gegenständlichkeit und Typik reinster Kunstidealität zurückstrebte, um so schmerzlicher empfand man den Mangel einer gedankentiefen und doch allgemein bekannten und phantasievoll durchgebildeten Mythologie, wie eine solche der Kunst der Alten und der Kunst des Mittelalters die beneidenswerthesten und unermeßlichsten Vortheile bot. Zu derselben Zeit regt sich daher dasselbe Streben auch in der bildenden Kunst; zunächst in Carstens, dann in Thorwaldsen und in Schinkel und in Cornelius und dessen Schule. Friedrich Schlegel sprach in seinem berühmten „Gespräch über die Poesie“ im dritten Bande des „Athenäums“ gradezu die Forderung aus, daß, weil es unserer Poesie an einem Mittelpunkt fehle, wie es die Mythologie für die Alten gewesen, das Zeitalter mit Ernst darauf hinwirken müsse, eine solche Mythologie aus der tiefsten Tiefe des Geistes neu hervorzubringen.

In der Dichtung wurde diese gefährliche Verirrung wieder bald beseitigt; in der bildenden Kunst aber, die in ihren Mitteln zum Ausdruck allgemeiner Begriffe und Gedanken ärmer und beschränkter ist, wucherte sie lange auf's verderblichste.

3. Schiller's letzte Tragödien.

Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius.

Durch die großartige That der Wallensteindichtung fühlte sich Schiller in seinem ganzen Wesen gehoben und gekräftigt. In staunenerregender Raschheit folgten sich jetzt die bedeutendsten Schöpfungen. Heiter scherzte Schiller, daß, erreiche er noch das fünfzigste Lebensjahr, man ihn auch unter die fruchtbaren Dramendichter zählen werde.

Wir müssen entschieden mit dem Vorurtheil brechen, als sei Schiller immer und überall nur der Dichter der Freiheit gewesen. Dichter der Freiheit war er nur in seiner Jugenddichtung. Die Werke der letzten Epoche Schiller's, insbesondere die Dramen, sind in der Wahl ihrer Stoffe und in der ganzen Art der Erfindung lediglich durch Schiller's Ansichten über die Bedingungen und Forderungen der künstlerischen Form bedingt und bestimmt. Das höchste und ausschließliche Ziel, das Schiller in diesen Dramen verfolgte, war jenes ernste und unablässige Ringen nach der Reinheit und Hoheit der antiken Tragik, das sich bereits im Wallenstein so bedeutsam angekündigt und in welchem Schiller seitdem durch den steten Verkehr mit Goethe sich nur immer mehr und mehr vertieft und befestigt hatte.

Allerdings im Innersten seines Herzens war Schiller trotz aller Verstimmungen über die Schrecken und Gräuel der französischen Revolution nach wie vor seiner alten Freiheitsbegeisterung treu geblieben. Zeugniß sind die edlen stolzen Gedichte „Der Antritt des neuen Jahrhunderts“ und „Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris ging“. Und es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, welche Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's berichtet, daß, als alle Welt voll war vom Ruhme Napoleon's, Schiller mit seiner freien Seele gegen den hartherzigen Despoten und Eroberer den

unüberwindlichsten Widerwillen hegte. Aber mit seiner Dichtung Politik machen zu wollen, wie einst in stürmender Jugendzeit, das lag seiner jetzigen Sinnesweise durchaus fern. Was der Grundgedanke aller jener philosophirenden Gedichte ist, die den Uebergang von den philosophischen Abhandlungen zum Wallenstein bilden, die Flucht aus den drückenden Nebeln der Wirklichkeit auf die sonnenheitere Höhe des Ideals, das war und blieb fortan der Kern seines gesammten Denkens und Empfindens. „In des Herzens heilig stille Räume mußt Du fliehen aus des Lebens Drang; Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang!"

Schiller erfaßte die antikisirende Richtung in der Dramatik ebenso tief und genial, wie Goethe es in der Epik gethan hatte; aber er hielt sich frei von der Allegorie und Symbolik, die die Schwäche der gleichzeitigen und gleichgestimmten dramatischen Dichtungen Goethe's ist. Schiller mit seinem ächt dramatischen Naturell fühlte und wußte, daß die von ihm bewunderte und erstrebte Idealität und Typenhaftigkeit der antiken tragischen Charaktere nicht so leichten Kaufes zu erlangen sei. Und Schiller war nicht der Mann, vor einer auch noch so weitgreifenden Folgerung zaghaft zurückzuschrecken. Er beabsichtigte eine Umwandlung des modernen und dramatischen Stils, wie er von Shakespeare geschaffen und wie er seit Lessing und der Sturm- und Drangperiode namentlich auch in Deutschland zu fast unbedingter Herrschaft gekommen war, von Grund aus.

Es ist von höchster Wichtigkeit, sich diese neuen Stilgrundsätze Schiller's zu klarer Einsicht zu bringen.

Besonders zwei Grundsätze stehen zu dem dichterischen Verfahren Shakespeare's in scharfem und entscheidendem Gegensatz.

Zunächst die durchaus verschiedene Auffassung des Wesens des geschichtlichen Dramas. In seinen englischen Historien und noch mehr in seinen Tragödien aus der römischen Geschichte hat Shakespeare das unverbrüchliche Muster der ächt künstlerischen Behandlung geschichtlicher Stoffe aufgestellt. Nicht ein äußerliches und willkürliches Zusammen und Nebeneinander von gegebener Thatsächlich-

keit und freier Erfindung, sondern Herausgestaltung und Erlösung der in den Thatsachen selbst liegenden Poesie; ganz Wahrheit und ganz Dichtung. Und es liegt in der Natur der Sache, daß solche tiefe und ächte Poesie der Geschichte nicht ohne eingehende Individualisirung der handelnden Charaktere und nicht ohne umständliche Ausmalung der mitwirkenden Zeit- und Ortsverhältnisse bestehen kann. Wie aber wäre diese unumgänglich realistische Haltung mit Schiller's jetzigem Standpunkte vereinbar gewesen? Schon am 4. April 1797 hatte Schiller an Goethe geschrieben, daß der Neuere sich allzu mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herumschlage und, über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahezukommen, sich mit dem Leeren und Unbedeutenden belade, dabei aber Gefahr laufe, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liege. Was Wunder also, daß jenes gewaltsame Schalten mit der geschichtlichen Unterlage, das schon im Fiesco und vornehmlich im Don Carlos so bedenklich hervortritt, jetzt förmlich einen Freibrief erhielt und zu fester Kunstlehre erhoben wurde? In einem Brief an Goethe vom 20. August 1799 sagt Schiller bei Gelegenheit seiner beabsichtigten Warbecktragödie, welcher er schon damals lebhaft nachging: „Nun ist zwar von der Geschichte selbst so gut als gar nichts zu gebrauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar; überhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles Uebrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte." Goethe antwortete, wohl im Gedanken an die „Natürliche Tochter": „Es ist gar keine Frage, daß, wenn die Geschichte das simple Factum, den nackten Gegenstand hergiebt, und der Dichter Stoff und Behandlung, man besser und bequemer daran ist, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genöthigt, das Besondere des Zustandes mitaufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen und die Poesie kommt in's Gedränge."

Treffend ist das geschichtliche Drama Schiller's zum Unterschied vom geschichtlichen Drama Shakespeare's das mythische genannt worden.

Und zweitens die durchaus verschiedene Wendung des tragischen Grundmotivs. In Shakespeare's Tragödie ist die Charakteristik vornehmlich auch deshalb eine so scharf individualisirende, weil Shakespeare's Tragödie eben Charaktertragödie ist, d. h. weil sie ganz dem modernen Freiheitsbewußtsein gemäß den tragischen Untergang des Helden einzig und allein auf dessen schuldvolle That, und die Entstehung dieser schuldvollen That auf die vielverschlungenen Tiefen seines Seelenlebens gründet. Die antike Tragödie wird dagegen mit Recht als Schicksalstragödie bezeichnet, denn sie legt das Hauptgewicht nicht auf die Charaktere, sondern, wie schon Aristoteles hervorhebt, auf die Handlung; die tragische Schuld, die in der modernen Tragödie bereits selbst sich aus der Charakterentwicklung lebendig vor unseren Augen herausspinnen muß, wird in der antiken Tragödie entweder durch Götterverhängniß oder durch eine schicksalgleiche Verkettung der äußeren Umstände herbeigeführt, und die Charaktere kommen nur insoweit in Betracht, als es gilt, die Art und Weise der Einwirkung des Schicksals auf die Menschen darzustellen. Die moderne Tragödie ist Darstellung des innerlich nothwendigen Werdens der schuldvollen Verwicklung und der Katastrophe zugleich; die antike Tragödie ist meist nur Darstellung der Katastrophe allein. Was Wunder also, daß Schiller, der diesen engen Zusammenhang der Charakteristik mit der Gesammtanlage sehr wohl erkannte, die Axt an die Wurzel legte und nunmehr auch die letzten Reste der Charaktertragödie, die er im Wallenstein noch beibehalten hatte, entschlossen beseitigte? All sein Streben ist jetzt vor Allem darauf gerichtet, eine neue und eigenthümliche Art der Motivirung zu finden, die im heimischen Grund und Boden wurzle und doch, der antiken Art der tragischen Motivirung möglichst entsprechend, der Charaktergestaltung des modernen Tragikers dieselbe plastische Einfachheit und Großheit zu sichern vermöge, die der Charaktergestaltung des antiken Tragikers durch die antike Glaubens- und Lebensanschauung ganz von selbst geboten war.

Lediglich aus diesem Gesichtspunkte sind die Tragödien Schiller's, welche auf den Wallenstein folgten, zu betrachten und zu erklären.

Am einseitigsten tritt dieses Experimentiren in den drei ersten Stücken hervor, in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und in der Braut von Messina. Sollten doch „Die Malteser", die ihn auch jetzt noch vielfach beschäftigten, ein Drama ganz und gar in griechischer Form werden; mit Chor und ohne Eintheilung in Akte!

Maria Stuart.

Wallenstein's Tod war am 20. April 1799 zum ersten Mal aufgeführt worden. Und bereits wenige Tage darauf, am 26. April, begann Schiller, wie aus den Randbemerkungen seines Kalenders (Stuttgart 1865) zu ersehen ist, die Vorstudien über die Geschichte der Maria Stuart. Am 4. Juni wurde die erste Hand an die Ausarbeitung gelegt. Erkrankung Schiller's selbst und eine schwere Krankheit der Frau, sowie die im December erfolgende Uebersiedelung nach Weimar ließen die Fortführung nur langsam vorschreiten. Doch wenig über ein Jahr nach dem Beginn, am 9. Juni 1800, war das Ganze beendigt. Am 14. Juni war die erste Aufführung. Noch während der Dichter am letzten Akt schrieb, war das Stück einstudirt worden.

Schon 1783 in Bauerbach hatte Schiller einmal diesen Stoff in's Auge gefaßt; Don Carlos war an die Stelle getreten. Denken wir an den ersten Entwurf des Don Carlos, so kann kein Zweifel sein, daß damals die kirchlichen Stürme der Zeit, die jesuitischen Umtriebe Maria's und ihrer Partei, der eigentliche Vorwurf geworden wäre. Jetzt aber war es einzig und allein die hohe Tragik des Leidens, die den Dichter anzog und deren eindringlichster Ausgestaltung er alle seine Kunst zuwendete.

Die Tragödie der Maria Stuart ist der Versuch, sich der antiken Tragik dadurch anzuähnlichen, daß nur die Katastrophe, das Hereinbrechen der Vernichtung, zur Darstellung kommt.

Hatte Schiller in einem Brief an Goethe vom 2. October 1797 als den eigensten Vorzug des Königs Oedipus gepriesen, daß diese Dichtung gleichsam nur eine tragische Analysis sei, daß sie nur herauswickle, was schon da sei und von Anbeginn als vollendete unabänderliche Thatsache auftrete, und hatte er in diesem Briefe daran gezweifelt, daß aus weniger fabelhaften Zeiten und ohne Beihilfe des Orakelglaubens ein für reine und einfache Behandlung gleich günstiger Stoff jemals wiedergefunden werden könne, so meinte er jetzt in der Geschichte der Maria Stuart dieses gewünschte Gegenstück gefunden zu haben. Bereits am ersten Tage, da er diesen Plan in Angriff nahm, am 26. April 1799, schrieb er an Goethe, er sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie sogleich mit der Verurtheilung anzufangen; und am 18. Juni setzte er hinzu, die vorzüglichste tragische Eigenschaft seines Stoffs sei, daß man die Katastrophe sogleich in den ersten Scenen sehe und daß man, indem die Handlung sich davon wegzubegeben scheine, ihr nur immer näher und näher geführt werde. Nicht Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern Darstellung des Leidens oder, um Schiller's Ausdruck beizubehalten, Darstellung des Zustandes. Neben Sophokles und Aeschylus studirte Schiller, wie aus seinen Briefen und aus den Aufzeichnungen seines Kalenders hervorgeht, zu diesem Behuf besonders Euripides.

Mit bewunderungswürdigster Meisterschaft ist die Hauptgestalt behandelt. Maria, jugendlicher gehalten als die Geschichte an die Hand gab, ist angethan mit allem Zauber weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit; laut redende Zeugen sind Leicester's und Mortimer's Liebe und Elisabeth's Eifersucht. Wohl lasten auf ihrer Seele blutige Frevel, die sie in heißblütiger Jugendzeit und in bethörender Machtfülle verschuldet; aber die schweren Prüfungen haben sie innerlich geläutert und in langer Buße ist sie nur um so milder und selbstloser geworden. Ihr ganzes Unrecht ist ihr gutes Recht auf England. Die aufjubelnde Lust, da sie zum ersten Mal

die finsteren Kerkerwände verlassen und sich in der freien Luft des Gartens ergehen darf, der Kampf zwischen demuthsvoller Ergebung und dem stolzen Emporflammen beleidigter Würde in der Begegnung mit der Königin, die ungebeugte Hoheit und der verklärte Friede ihrer letzten Augenblicke, sind von der Tiefe und Innigkeit ächtester Poesie, deren hinreißender Kraft sich kein fühlendes Herz entziehen kann. Und von nicht minder bewunderungswürdiger Meisterschaft ist die kunstvolle Anlage und Führung der Handlung. Sie ist der antiken Tragödie, namentlich dem König Oedipus, mit feinstem Sinn nachgebildet. Unabwendbar schwebt vom ersten Anbeginn das Verhängniß über der rastlos Verfolgten. Das Urtheil ist gefällt, der böse Wille der mächtigen Gegnerin erschrickt selbst nicht vor geheimem Mordanschlag, mit banger Furcht harren wir des leidvollen Ausgangs. Und Alles, was Rettung zu verheißen scheint, der Eifer Mortimer's, das Einverständniß mit Leicester, zieht die Schlingen nur um so dichter zusammen. Der Höhepunkt ist das Zusammentreffen der beiden Königinnen. Mag auch dieser Scene, die Schiller selbst in seinen Briefen eine moralische Unmöglichkeit nennt und die er dennoch durchaus glaubhaft zu motiviren verstanden hat, nicht der Vorwurf zu ersparen sein, daß der schonungslos herausfordernde Hohn Elisabeth's aus der tragischen Hoheit herausfällt, sie ist ganz in antiker Weise der entscheidende Umschwung. Was Maria als höchste Glückswendung betrachtet hatte, wird ihr Unglück; das jahrelang Erflehte wird ihr zum Fluch. Nirgends ist Schiller der furchtbaren tragischen Ironie, welche das Ergreifende der Sophokleischen Kunst ist, wieder so nahegekommen.

Gleichwohl ist Maria Stuart in ihrem Grundmotiv die schwächste Tragödie Schiller's.

Um gemäß seiner Anschauung über die Bedingungen und Forderungen künstlerischer Idealität die Handlung zu vereinfachen, und vor Allem, um den rein menschlichen Antheil am Geschick Maria's nicht zu schwächen, suchte der Dichter alles Politische und Geschichtliche möglichst zurückzudrängen. Der große geschichtliche Hintergrund, der politische Antrieb der Gegner wird nur angedeutet,

er ist nicht das ausschließlich und zwingend Bestimmende. Damit aber hat sich der Dichter den festen Boden ächter Tragik genommen. Was in der Geschichte ein großer weltgeschichtlicher Kampf, eine unerbittliche Nothwendigkeit war, erscheint in der Dichtung nur als kleinliche selbstsüchtige Gehässigkeit. Elisabeth fürchtet nicht blos die Prätendentschaft Maria's; sie ist auch eifersüchtig auf deren sie überstrahlende Schönheit. Wie sehr Schiller grade dieses Motiv hervorgehoben wissen wollte, erhellt aus einem Briefe an Iffland (Teichmann's Lit. Nachlaß. S. 211), in welchem er ausdrücklich verlangt, daß Elisabeth von einer Schauspielerin dargestellt werde, welche Liebhaberinnen zu spielen pflege; Alles liege daran, daß Elisabeth noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen dürfe; Maria sei etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt. In Weimar wurde Elisabeth von Caroline Jagemann gespielt, die im Wallenstein die Thekla spielte. Und Burleigh erscheint nicht als ruhig besonnener Staatsmann, dessen einziger Beweggrund der Staatsvortheil ist, sondern nur als Intriguant, der — man weiß nicht recht warum? — nicht eher ruht, als bis der längst ersehnte Schlag erfolgt ist. So wird die Niederlage Maria's durchaus untragisch; nur peinigend, nicht tragisch erhebend und versöhnend. Nur die Gewalt, die grausame Uebermacht, siegt.

Schiller selbst hat dies gefühlt. Um diesen niederdrückenden Eindruck zu mildern und die Reinheit ächter Tragik zu retten, werden die frevelhaften Jugendvergehungen Maria's in den Vordergrund gestellt. Maria's Tod soll als die zwar späte, aber gerechte Sühne derselben erscheinen. Sogleich bei dem ersten Auftreten Maria's wird uns die unglückselige That der Ermordung Darnley's in das Gedächtniß gerufen, und ahnungsschwer spricht Maria die Ueberzeugung aus, daß auch an ihr diese blutige That sich blutig rächen werde. Und dies ist auch der Sinn jener berühmten Abendmahlsscene, an der selbst der sonst so vorurtheilsfreie Herzog Karl August Anstoß nahm, die aber durch den katholisirenden Grundzug Maria's künstlerisch durchaus gerechtfertigt ist. Unmittelbar vor ihrem Tod betheuert die Unglückliche noch einmal vor Gott, daß sie

in Betreff jener Anklagen, derentwegen sie den Tod erleide, unschuldig auf das Blutgerüst steige; aber — so fügt sie in frommer Ergebung hinzu — „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abzubüßen“. Doch dies Alles ist kein Ersatz für das unumstößliche Grundgesetz der poetischen Gerechtigkeit, daß Schuld und Strafe in innerem nothwendigen Zusammenhang stehen, daß sie sich wie Grund und Folge zueinander verhalten müssen. Die Siegerin Elisabeth mag dann noch so schrecklich den Furien ihres verletzten Gewissens anheimfallen, sie mag von den Besten ihrer Umgebung, wie von Shrewsbury, verachtet und verlassen werden, der Stachel bleibt. Schiller wollte das leidvolle Hereinbrechen eines unabwendbaren Verhängnisses schildern, und er schilderte einen Justizmord.

Die dramatischen Entwürfe „Die Herzogin von Zelle“ und „Die Kinder des Hauses“.

In den von Schiller's Tochter, Emilie von Gleichen-Rußwurm, herausgegebenen, später sowohl in die Ausgabe Goedeke's wie in die von Maltzahn und Boxberger aufgenommenen „Dramatischen Entwürfen Schiller's“ ist ein Tragödienplan „Die Herzogin von Zelle“ enthalten, dessen Grundgedanke deutlich an „Maria Stuart“ erinnert, wenn er wohl auch erst dem Jahr 1804 entstammt. Die Herzogin ist mit dem Kurprinzen von Hannover vermählt; aber die Unebenbürtige wird von dem stolzen Hof, der seinen Blick nach der englischen Krone richtet, harter Kränkung ausgesetzt, wird von dem lieblosen unwürdigen Gemahl grausam zurückgestoßen. In hilfloser Verzweiflung flieht sie; unter dem Schutz des Grafen Königsmark. Sie ist rein wie die Unschuld; aber durch die Verbindung mit dem Grafen fällt jetzt unwiderlegbar der Anschein von Schuld auf sie. Auch hier die Schilderung eines leidenden Frauengemüths, das von unentrinnbaren äußeren Verhältnissen erbarmungslos erdrückt wird. Auch hier der schneidende Umschwung der

Handlung, daß grade das Mittel, welches die Heldin zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausschlägt. Auch hier eine Katastrophe, die wesentlich darauf hinausging, die Erhabenheit der auch im Unglück unwankbaren Seelengröße zu feiern. Es ist nicht blos für diesen Entwurf, sondern auch für den Schluß der Maria Stuart sehr bezeichnend, wenn der Dichter von dieser Schlußwendung sagt: „Die schlechten Menschen triumphiren, aber Unschuld und Seelenadel bleiben doch ein absolutes Gut; das Edle siegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte.“

Besonders lehrreich aber ist der Tragödienplan „Die Kinder des Hauses“. Ein Notizblatt in Schiller's Kalender, auf welchem sich der Dichter fast alle seine Dramen, sowohl die ausgeführten wie die unausgeführten verzeichnet hat, setzt diesen Plan ausdrücklich zwischen Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans.

Man erstaunt, auf welche wunderlichen Wege Schiller in seinem Suchen nach einem Ersatz der antiken Schicksalsmotivirung geführt wurde! Narbonne, ein reicher angesehener Mann im mittleren Alter, hat seinen Bruder ermordet und dessen Kinder ausgesetzt, um sich des Vermögens desselben zu bemächtigen. Nach langen Jahren macht er bei der Polizei eine Untersuchung über einen ihm gestohlenen Schmuck anhängig, und diese Untersuchung führt zur Entdeckung des Mordes. Selbst Schiller würde nicht vermocht haben, diesen bedenklichen Stoff aus der beängstigenden Stickluft des Criminalgeschichtlichen herauszuheben. Und was war der Anlaß und Zweck dieser Erfindung? Wir sehen es aus Schiller's eigenen handschriftlichen Aeußerungen. „Die Nemesis treibt Narbonne, die Polizei in Bewegung zu setzen. . . . . Es giebt den Anstoß, daß sich die weit liegenden Umstände wie ein Räderwerk in Bewegung setzen und den furchtbaren Entschluß herbeiführen, daß er selbst ihn nicht mehr hemmen kann. . . . . seine Sicherheit führt ihn zum Fall . . . . er selbst holt sich das Haupt der Gorgonen herauf.“ Ja, diese Idee, die Polizei als die waltende Vorsehung und Schicksalsmacht des modernen Lebens zu fassen, wurzelte sich in Schiller so tief ein, daß er diesen ersten Entwurf später sogar bedeutend erweiterte. Diese

Erweiterung erscheint in jenem Kalenderverzeichniß zwischen der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina; sie führt den Titel: „Die Polizei, ein Schauspiel.“ In einem dramatischen Sittengemälde aus der Zeit Ludwig's XIV. sollte aus dem bunten Gewühl der mannichfaltigsten Gestalten der Pariser Welt die Polizei gleich einem Wesen höherer Art emporschweben, in die geheimsten Tiefen dringend, dem Schuldigen furchtbar, dem Unschuldigen rettende Hilfe, oft aber ungestraft auch selbst Verbrechen ausübend.

Wer erblickt Schiller gern in der Nachbarschaft von Eugen Sue's Pariser Geheimnissen? Der Genius der Schönheit hat Schiller vor der Ausführung dieser Entwürfe bewahrt.

Die Jungfrau von Orleans.

Am 1. Juli 1800, vierzehn Tage nach der ersten Aufführung der Maria Stuart, wurde von Schiller die Tragödie der Jungfrau von Orleans begonnen; am 16. April 1801 war sie vollendet. Am 23. Nov. erfolgte die erste Aufführung in Berlin; erst 1803, am 23. April, in Weimar.

Nicht, wie meist geschieht, aus romantischen Neigungen Schiller's ist diese ebenso eigenthümliche als bedeutende Conception abzuleiten, sondern einzig aus seiner antikisirenden Richtung.

In der Jungfrau von Orleans wagt Schiller das kühne Wagniß, ganz nach dem Vorgang der antiken Tragödie als Grundmotiv das unmittelbare bestimmende Eingreifen der Götter, ein schicksalgleiches unübertretbares Göttergebot hinzustellen, und dieses Göttergebot ebenso an die christlichen Glaubensvorstellungen zu knüpfen, wie dem griechischen Dichter das Schicksalsmotiv aus den griechischen Glaubensvorstellungen erwuchs. An die Stelle des antiken Schicksals tritt der mittelalterlich christliche Wunderglaube.

Einer Jungfrau, die bis dahin friedlich auf ihren väterlichen Triften als Schäferin die Heerden weidete, war sichtbarlich die Mutter Gottes erschienen und hatte zu ihr gesprochen:

„Ich bin's. Steh auf, Johanna! Laß die Heerde.
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte Dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims
Und krön' ihn mit der königlichen Krone!“

Und zwar bindet die Heilige diesen Ruf an eine ganz bestimmte Bedingung. Als die Jungfrau schüchtern demüthig einwendet:

— „Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!“

da versetzt die Mutter Gottes:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht.“

Dieser göttliche Auftrag und dessen Bedingung ist das Grundmotiv. Der Dichter hat dafür gesorgt, ihn in seinem ganzen Gewicht hervorzuheben. Die Jungfrau wiederholt ihn immer und immer wieder zu den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Anlässen.

Ueber der ganzen Erscheinung der Auserwählten liegt etwas über das gewöhnliche Menschendasein Hinausgehobenes, liegt der Glanz und die Weihe des Seherischen und Dämonischen, die gotttrunkene Verzückung und die feierliche Erhabenheit alttestamentarischen Prophetenthums. Und doch ist diese göttliche Sendung zugleich ihr Verhängniß. Nur „als reine Jungfrau, fern von den sündigen Flammen eitler Erdenlust“ kann sie ihr hohes Werk vollbringen; gleichwohl ist sie nur ein elend schwaches Erdenweib, der ein fühlendes Herz im Busen schlägt.

So eben hat die gottgeweihte Jungfrau, als nach wundergleichem Sieg die Besten Frankreichs um sie warben, ihre unwandelbare Bestimmung noch einmal stolz und zuversichtlich am Hof ihres Königs ausgesprochen:

„Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes
Und keinem Manne kann ich Gattin sein.

— — — — —

Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wäre nie geboren!
Kein Wort mehr, sag ich Euch, wenn Ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Ach, da wird die Hohe, Stolze, Gotterfüllte unversehens zum schwachen irdischen Weibe. Ein Mann aus dem feindlichen Lager, den sie unerbittlich dem Tode weihen wollte, hat ihr Herz zu irdischer Liebe entzündet. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen sie hassen sollte. Schaudernd und in ihrem Innersten geknickt, fühlt sie sich unwürdig, fernerhin die heiligen Waffen zu führen.

„Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen?
Darf ich's der keuschen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Zur hohen Himmelskönigin ruft sie angstvoll hadernd:

„Mußtest Du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf?

Willst Du Deine Macht verkünden
Wähle sie, die rein von Sünden
Stehn in Deinem ew'gen Haus;
Deine Geister sende aus,

Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch Du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach, es war nicht meine Wahl."

Die Jungfrau hat die Bedingung ihrer göttlichen Sendung verletzt. An diesem Schuldbewußtsein reibt sie sich auf. Als nun in der Krönungsscene in Rheims vor dem versammelten Volk ihr eigener Vater auftritt und laut gegen sie die gräßliche Anklage schleudert, nicht zu den Heiligen und Reinen, sondern der Hölle gehöre sie, und als nun gar heftige und immer neue und stärkere Donnerschläge dieser schrecklichen Aussage die göttliche Bestätigung geben, da fühlt sie sich vom fürchterlichen Strafgericht, von der „Schickung" Gottes ereilt und wagt es nicht, sich von der Anklage und dem schändlichen Verdacht der bösen Zauberei zu reinigen. Geächtet und verstoßen, im herbsten Elend irrt sie im Lande umher, das sie vom Feinde errettet hat und das ihr eben noch jubelnd zu Füßen gelegen. Süßer Friede ist in ihre Brust gekommen, daß die göttliche Sendung von ihr genommen ist, für die sie zu schwach war; willig läßt sie sich von den sie ereilenden Feinden ergreifen; durch ihren Tod will sie ihre Schuld büßen. Lionel, der einst ihr Herz berückt und sie ihrem hohen Beruf untreu gemacht hatte, schützt sie vor dem erbetenen Tode. Er fleht um ihre Liebe. Aber sie hatte nur gefehlt in schwacher Stunde; jetzt hat sie sich überwunden. Einzig wieder das Vaterland, dem ihr Leben geweiht war, thront in ihrer Seele. Und als nun die Schlacht immer wilder und wilder um sie umhertobt, als gar der König gefangen wird, da zerreißt sie mit dämonischer Kraft die schweren Banden, in die sie gefesselt

ist, stürzt hinaus in das Kriegsgetümmel, befreit den König, erkämpft den letzten entscheidenden Sieg. Indem sie sich selbst überwunden, ist sie dennoch, wie ihr auferlegt war, die Befreierin des Vaterlandes geworden.

Machtvoll ist der verklärende Schluß, der offenbar dem Schluß des Sophokleischen Oedipus auf Kolonos nachgebildet ist. Durch ihre irdische Schwäche ist die Jungfrau der irdischen Natur verfallen. Früher in allen Schlachten unverletzlich, muß sie jetzt den Sieg mit dem Preis ihres Lebens bezahlen. Aber durch ihre Selbstüberwindung ist sie entsühnt, ist sie geheiligt und verklärt. Hier auf Erden steht sie da als die Gottgesendete, von allem Verdacht freigesprochen, als Heilige verehrt und angebetet, droben aber zieht sie mit ihrer Fahne ein, die sie treu getragen hat, und der Himmel öffnet ihr mit rosigem Scheine seine goldenen Thore, im Chor der Engel steht die Mutter Gottes und streckt ihr die Arme mild lächelnd entgegen. „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude."

Es hat in gewissem Sinn seine Berechtigung, wenn Goethe die Jungfrau von Orleans die künstlerisch vollendetste Dichtung Schiller's nennt. Der Grundton der Heldin und damit der Grundton des ganzen Stücks ist das visionäre Traumleben mittelalterlicher Glaubensinnerlichkeit, die die innere Stimme religiöser Begeisterung fromm verzückt als ein unmittelbar Jenseitiges, als gottbegnadigte Wundererscheinung empfand und anschaute. Alles kam daher darauf an, einerseits das Wunderhafte und Uebernatürliche auf seine natürlichen psychologischen Grundlagen zurückzuführen, denn sonst würden wir nur in leerer und haltloser Phantastik weilen, und andererseits doch die Poesie einer dämonischen Natur, die in der unbedingten Selbstgewißheit ihrer göttlichen Sendung mit nachtwandlerischer Kühnheit und Sicherheit die Schranken und Hemmnisse des gewöhnlichen menschlichen Wollens und Handelns weit überschreitet, zu voller Geltung zu bringen. Mit unvergleichlichster Genialität hat der Dichter diese hohe seherhafte Gestalt erschaut und geschaffen; glaubhaft und doch ganz und gar umgeben von der Glorie der gefeiten Streiterin Gottes. Und mit diesem gottbe=

geisterten Schwung der jungfräulichen Heldin steht die schwärmerische Tiefe der lyrischen Empfindung, die sich gern in biblischen Redewendungen bewegt und in den reichsten Tönen und in den mannichfaltigsten Versmaßen immer wieder auf die gotterfüllte Innerlichkeit der Grundstimmung zurückweist, steht der rasch dramatische Gang der hochgestimmten Handlung, steht der feierliche und doch ganz ungezwungen sich aus der Sache selbst ergebende Glanz und Pomp der Scenerie, der sogar in einzelnen gehobenen Momenten die Hilfe der Musik heranzieht, im innigsten und wirksamsten Einklang. Das Ganze ist getragen und durchglüht von der bannenden Macht feierlicher Festlichkeit. Je tiefer und allseitiger Sinn und Gemüth erregt sind, um so empfänglicher öffnen sie sich den Ahnungsschauern des geheimnißvoll Ueberirdischen.

Aber so durchdacht und lebenswarm die Ausführung ist, die Gewaltsamkeit, daß das Grundmotiv nur im Sinn eines äußeren willkürlichen Göttergebots gefaßt ist, rächt sich.

Wie das Göttergebot ein äußerliches ist, so kann auch die Schuld nur höchst äußerlich herbeigeführt werden. Urplötzlich, ohne alle psychologische Vermittlungen und Uebergänge, tritt unversehens die Jungfrau aus ihrer gottgeweihten Ekstase heraus und wird von irdischer Liebe ergriffen. Der Dichter sucht dieser unmotivirten Unbegreiflichkeit abzuhelfen; er läßt vorher den räthselhaften geheimnißvollen schwarzen Ritter erscheinen, der sie von ihrem Heldengang ablenken, sie versuchen und verwirren will. Diese Scene mit dem gespenstischen Ritter soll die Darstellung der eigenen schwankenden Gedanken, der bangen Zweifel sein, die sich aus dem Abgrund des ringenden Innern der gottgesendeten Jungfrau erheben wie die Hexen im ehrsüchtigen Herzen Macbeth's. Bleibt aber nicht trotzalledem eben dieses Schwanken ihrer Seele selbst ein unerklärter unlösbarer Widerspruch? Und zwar ein ganz unvermeidbarer, im Stoff selbst liegender, da der Dichter in der mißlichen Lage war, zwischen zwei durchaus unvermittelbaren Dingen, zwischen antiker und moderner Weltanschauung, zwischen fatalistischer Prädestination und freier verantwortlicher That vermitteln zu müssen?

Und noch schlimmer. Ist denn diese tragische Schuld, aus welcher der Untergang der Heldin entspringt, für unsere moderne Denk- und Empfindungsweise wirklich eine Schuld? Mag in der entscheidenden Scene bei der Krönung zu Rheims sogar die unmittelbare Stimme Gottes herbeigerufen werden, um in wiederholten heftigen Donnerschlägen zu verkünden, daß die Jungfrau nicht zu den Heiligen und Reinen gehöre, sondern der Schuld verfallen sei, für uns bleibt sie die Heilige und Reine, die schuldlos Leidende, die willkürlich und grausam Verfolgte. Der Eindruck, den wir empfangen, ist nicht tragisch erhebend, sondern unkünstlerisch peinigend.

Dazu kommt noch, daß der Dichter auf dem phantastischen Boden, auf welchen er sich gestellt hat, zwar in den ersten Akten mit großer Kunst seine Motive nur aus dem Reinmenschlichen und Naturgemäßen holt, schließlich doch, die künstlerisch unüberschreitbare Grenzlinie überschreitend, die versöhnende Schlußwendung auf ein plump phantastisches Motiv baut. Oder ist es nicht ein Verlassen aller Naturmöglichkeit, ein völlig unkünstlerisches Hinüberspringen in die phantastische Wunderwelt, daß die Jungfrau, nachdem sie sich mit ihrem Gott versöhnt hat, gleichwie Simson mit gotterfüllter Kraft die Pfosten seines Kerkers zusammenbrach, um die spottenden Feinde zu erschlagen, mit gotterfüllter Kraft die unzerreißbar schweren Bande, in die sie gefesselt ist, zerreißt, um sich auf's neue in den Kampf zu stellen und ihr Werk zu vollenden? Die Regisseure wissen zu erzählen, welche Noth sie mit diesem Motiv haben. Das Wunder ist nicht blos undramatisch; unmittelbar vor unseren Augen geschehend, ist es auch untheatralisch.

Unwillkürlich muß man an das Wort denken, das Schiller schon am 29. December 1797 an Goethe schrieb, daß der ächten Kunst nur durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit Luft und Licht zu verschaffen sei, und daß eine edlere Gestalt der Tragödie nur erstehen könne, wenn das über die servile Naturnachahmung hinausgehende Wunderbare mit künstlerischer Bewußtheit zum Ideal erhoben werde; nur dadurch, setzt er hinzu, sei es möglich, wieder an den religiösen Ursprung der tragischen Kunst anzuknüpfen. Und

sicher geschah es mit Absicht und Vorbedacht, daß Schiller die Jungfrau von Orleans als romantische Tragödie bezeichnete, während er alle anderen Dramen nur als Trauerspiel, als Schauspiel oder als dramatisches Gedicht bezeichnet hat. Die Bezeichnung des Romantischen sollte auf das Wunderhafte vorbereiten und es zugleich entschuldigen und künstlerisch begründen; die Bezeichnung der Tragödie sollte die unmittelbar religiöse Färbung und Weihe dieses wunderhaften Grundmotivs bestimmt hervorheben. Aber die Probe hat diesen theoretischen Grundsatz nicht bestätigt. Die Mängel dieser gewaltigen Dichtung beweisen nur, daß zwischen Wunder und Wirklichkeit, zwischen fatalistischem Prädestinationsglauben und modernem Freiheitsbewußtsein eine unüberspringbare Kluft ist, die auch die genialste Kunst nicht ungestraft überspringen kann.

Unausgeführte dramatische Entwürfe.

Nach der Vollendung der Jungfrau von Orleans verstrich mehr als ein volles Jahr, ehe sich Schiller fest zu einem neuen Plan bestimmte.

„In meinen Jahren,“ schrieb er am 13. Mai 1801 an Körner, „und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer; der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit entstehen kann, ist schwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt. Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Malteser; aber noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück, alles Andere ist gefunden. . . . Ein anderes Sujet, welches ganz eigene Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich

an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor miteingerechnet, nur aus zwanzig Scenen und aus fünf Personen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, sowie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt." Außerdem verweist Schiller in diesem Briefe noch auf die Geschichte Warbeck's, eines Betrügers, der im fünfzehnten Jahrhundert gegen Heinrich den Siebenten von England als Gegenkönig auftrat, und auf einige andere Stoffe, die er aber ausdrücklich als noch blos embryonisch bezeichnet. Und in einem Briefe vom 9. Juli setzt Schiller hinzu, inzwischen habe er wieder den Plan zu drei neuen Stücken ausgedacht.

Ohne Frage ist jenes Sujet, das nur aus fünf Personen bestehen sollte und das er mit dem Oedipus verglich, die Braut von Messina. Aus einem Brief an Körner vom 9. September 1802 erhellt, daß Schiller während seines Aufenthalts in Dresden im August und September 1801 den Plan mit Körner vielfach besprach. Seit der Veröffentlichung von Schiller's Dramatischen Entwürfen und dem eigenhändigen Verzeichniß ihrer Stoffe lassen sich aber auch über die übrigen Pläne ziemlich sichere Vermuthungen aufstellen. In den August 1800 fällt „Rosamunde oder die Braut der Hölle"; ein Stoff, der, wie der gleichzeitige Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller bekundet, dem Dichter durch die Anregung Tieck's zugekommen war und den er sich zuerst für eine Ballade zurechtgelegt hatte, sodann aber auch für dramatische Bearbeitung in's Auge faßte. In Schiller's Kalender wird unter dem 4. Juli 1801 „Die Gräfin von Flandern" erwähnt, und ebenso gehören wohl „Die Polizei", als Erweiterung der „Kinder des Hauses", „Themistokles" und „Agrippina" in diese Zeit.

Der Einblick in diese Entwürfe ist überaus lehrreich.

So dürftig und verschwimmend die Umrisse des größten Theils dieser von Schiller selbst als embryonisch bezeichneten Entwürfe sind,

so ist doch klar zu ersehen, daß durch sie alle der eine und selbe Formgedanke hindurchgeht. Das Grundmotiv der Themistokles-tragödie ist das Motiv des Shakespeare'schen Coriolan, der Kampf zwischen dem Rachegefühl gegen die undankbaren Griechen, die ihn verbannt haben, und zwischen der unaustilgbaren Vaterlandsliebe, die ihm verbietet, an der Spitze der Perser gegen Griechen zu fechten; aber nach Maßgabe der antiken Tragik und im Sinn der Maria Stuart war nur die Darstellung der Katastrophe beabsichtigt. Sie sollte dadurch herbeigeführt werden, daß Themistokles, weil er die heiligen Obliegenheiten des Gastrechts nicht verletzen, noch weniger aber sie auf Kosten seiner Ehre und Vaterlandsliebe befriedigen will, sich entschließt, als ein würdiger Grieche freiwillig zu sterben. Es war ein Chor in Aussicht genommen, und griechische Schauspieler sollten Scenen aus Aeschylus darstellen, den Helden in rührende Begeisterung zu versetzen. Die anderen Pläne waren auf Schicksal und schicksalgleiches Wunder gegründet. Von Agrippina sagt Schiller: „Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessirt, bei dem vielmehr die Kunst das stoffartig Widrige erst überwinden muß; rührt Agrippina, versteht sich, ohne ihren Charakter abzulegen, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und durch die tragische Kunst. Agrippina erleidet blos ein verdientes Schicksal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes ist ein Triumph der Nemesis; aber die Gerechtigkeit ihres Fallens verbessert nichts an der That des Nero. Wir erschrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer; eine leidende Antigone, Iphigenia, Cassandra, Andromache u. s. f. geben keine so reine Tragödie ab.“ Und ebenso sagt der Entwurf der „Gräfin von Flandern“, obgleich das Motiv eine durchaus moderne romantische Liebe ist, ganz ausdrücklich: „Eine höhere Hand ist im Spiele, deren Organ ein Mönch ist; Träume und Visionen.“

Turandot gehört in diese Zeit; nur wenig älter ist Macbeth. Wir wissen, wie Schiller die Hexen Macbeth's in antikisirende Schicksalsgöttinnen verwandelte, und zu Turandot zog ihn offenbar

die von der engen Naturwirklichkeit losgelöste Phantastik und der Reiz der italienischen Masken.

Und schon meldete sich die Lust zur Dramatisirung der Tellsage. In einem Briefe an Goethe vom 10. März 1802 und in Briefen an Körner vom 17. März und vom 9. September desselben Jahres spricht Schiller von dem mächtigen Antheil, den dieser Stoff in ihm erwecke. Auch dieser Plan war, wie Schiller am 15. November 1802 an Körner schreibt, zunächst noch durchaus in ausschließlich antikisirendem Geist gedacht.

Versetzt man sich lebhaft in die Stimmung und Gedankenwelt, wie sie damals Schiller beherrschte, so begreift man es als innere Nothwendigkeit, daß für jetzt über alle diese Pläne der Plan der Braut von Messina obsiegte. So sehr hatte sich Schiller nicht blos künstlerisch, sondern auch sittlich in die antike Schicksalsidee, in den tragischen Schmerz über die Schuld und die Schwere der Endlichkeit hineingelebt, daß auch seine gleichzeitigen lyrisch epischen Gedichte, die Gunst des Augenblicks, Hero und Leander, Cassandra, das Siegesfest, sie in den vielgestaltigsten Spiegelungen zu ergreifendem Ausdruck bringen.

Wahrscheinlich fällt in diese Zeit, was Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 237) erzählt, daß Schiller einmal den Gedanken äußerte, man müsse eine tragische Fabel erfinden, ähnlich der des Atreus und Lajos, durch die sich eine Verkettung von Unglück hindurchziehe; am Rhein, wo die Revolution so viele edle Geschlechter vom Gipfel des Glücks herabgestürzt und wo in schwankenden Verhältnissen der Doppelsinn des Lebens die ebene Bahn leicht verwirren könne, sei der passendste Platz für ein solches Gemälde des allgemeinen Menschengeschicks.

Die Braut von Messina.

In der Mitte des August 1802 wurde die Braut von Messina begonnen. Bereits am Sylvesterabend überraschte Schiller, bis auf

wenige Lücken, die Seinigen mit der Vorlesung des Ganzen. In Schiller's Kalender wird der 1. Februar 1803 als der Tag des Abschlusses bezeichnet. Am 19. März erfolgte in Weimar die erste Darstellung.

Die Braut von Messina ist die Spitze der antikisirenden Richtung Schiller's. In ihrer schroffen Ausschließlichkeit ist sie das Seitenstück zu Goethe's Achilleis.

Nicht mehr ein vermittelndes Anknüpfen an christliche Glaubensvorstellungen wie in der Jungfrau von Orleans, sondern rückhaltsloses und ganz unmittelbares Ergreifen der antiken Schicksalsidee selbst. Die Erfindung der Fabel hält sich Zug für Zug an das Muster des Königs Oedipus, wie auch die Einführung eines feindlichen Brüderpaares zunächst der Sage von Oedipus' Söhnen, Eteokles und Polyneikes, entlehnt ist. Hier wie dort das heimtückische zermalmende Hervorbrechen des dunkel spinnenden Schicksals, das für eine schwere, von den Ahnherren verschuldete Urschuld die unerläßliche Sühne sucht. Und hier wie dort dieselben Mittel, die Opfer in das Verderben zu ziehen. Was in der antiken Tragödie das Orakel ist, ist hier das nächtliche Reich der Träume, dem Orakel verwandt nicht blos durch die ähnliche Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit seiner Gestalten, sondern auch durch das geheiligte prophetische Ansehen, das es von jeher als die Aeußerung der elementaren Naturseite behauptet hat. Durch Vorsicht glaubt der Mensch das Drohende abwenden zu können, und doch ist grade diese Eigenmächtigkeit seine Schuld; nur um so sicherer wird er durch seine Vorkehrungen dem Unabwendbaren entgegengetrieben. „Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen, denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick; und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden der muß es selber erbauend vollenden!“

Es ist das Grundmotiv der ganzen Dichtung, wenn Isabella am Schluß sagt: „Alles Dies erleid ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter.“

Ganz entsprechend die künstlerische Behandlung. Wie im König Oedipus, so ist auch hier die Schürzung des Knotens, die

der tragischen Situation zugrundeliegende Begebenheit, die heimliche, nur der Mutter und einem treuen Diener bekannte Erhaltung der Tochter, die tödtliche Feindschaft der Brüder und ihre unheilvolle Liebe zur Schwester, bereits längst geschehene feste, unabänderliche Thatsache. Noch mehr als in der Maria Stuart ist die Handlung nur reine Analysis, nur Erwecken der schlummernden unentfliehbaren Folgen, nur Darstellung der tragischen Katastrophe. Und nicht ohne die höchste Bewunderung gewahrt man, wie feinsinnig Schiller diese Art der Führung der Handlung studirt hat und wie genial er sie dichtend wiedergestaltet. Es ist einer der wirksamsten Züge der antiken Tragödie und es ist im König Oedipus ganz besonders wirksam behandelt, daß der Umschwung, der Glückswechsel, ein sehr jäher ist, ein schreckhaft schroffes Umschlagen von Glück in Unglück. Schiller hat diesen Zug meisterhaft vorbereitet und verwerthet. Ueber dem Zuschauer lastet die drückende Gewitterschwüle banger Ahnung; die Handelnden aber wandeln in stolzer Sicherheit. Eben hat der grimmige Bruderhaß ein Ende gefunden; die Mutter hat den Söhnen das Geheimniß von dem Vorhandensein einer Tochter eröffnet; ein Jeder der Söhne hat glückberauscht der Mutter bekannt, daß sein Herz bereits gewählt und daß er ihr noch heut die junge Gattin zuführen wolle. Es hat etwas tief Ergreifendes, wenn Don Manuel sagt: „Es zieht die Freude ein durch alle Pforten, es füllt sich der verödete Palast und wird der Sitz der blüh'nden Anmuth werden.“ Und gewiß nicht ohne tiefe Absicht des Dichters mahnt es an die stolze Selbstüberhebung der Niobe, wenn Isabella darauf erwidert: „Noch gestern sah ich mich im Wittwenschleier, gleich einer Abgeschiedenen, kinderlos, in diesen öden Sälen ganz allein, und heute werden in der Jugend Glanz drei blüh'nde Töchter mir zur Seite stehen; die Mutter zeige sich, die glückliche von allen Weibern, die geboren haben, die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!“ Da fällt der erste schwere Schlag; der Bote, welcher Beatrice bringen soll, bringt die Kunde, daß sie unfindbar entführt sei. Und es ist einer der wirksamsten Züge der antiken Tragödie und es ist im König Oedipus ganz besonders wirksam behandelt,

daß das Unglück nur schrittweise kommt, langsam, nach und nach, aber in unerbittlich fortschreitender furchtbarer Steigerung, dem Verfolgten immer noch einen letzten Rest von Hoffnung und Trost gönnend, bis auch dieser letzte Rest in unhaltbare Täuschung zerrinnt. Schiller hat auch diesen Zug auf's meisterhafteste nachgebildet. Zuerst die grause Entdeckung, daß beide Brüder die Eine und Selbe lieben, und der hochlodernde Zorn des Don Cesar, welcher zu entsetzlichem Brudermorde führt; und sodann die noch grausere Entdeckung, daß diese Geliebte die Schwester ist und daß die Stimme der Liebe eine frevelhafte Verirrung der Natur war. Und kaum hat die Mutter tief erschüttert sich überwunden, den überlebenden Sohn mit verzweifelter Liebe auf's neue in ihre Arme zu schließen, obgleich dieser Sohn der Mörder seines Bruders ist, da verliert sie auch ihn, der sich den Tod giebt, unsühnbare Schuld zu sühnen.

Für eine Tragödie von so ganz antiker Anschauung und Kompositionsweise war die Einführung des Chors durchaus angemessen, ja unumgänglich. Es ist nur an diesem Chor zu tadeln, daß er, der die Ruhe und Sammlung des überlegenen Zuschauers dichterisch darstellen soll, auch seinerseits in die Handlung leidenschaftlich verstrickt ist und gleich den streitenden Brüdern in zwei streitende Parteien zerfällt. Der antike Chor kennt zwar Unterschiede des Alters und des Standes, nicht aber Unterschiede der Gesinnung und des Urtheils.

Um mit Heimath und Gegenwart nicht ganz außer Fühlung zu kommen, strebte Schiller, gleichsam zum Ersatz für die Einfachheit und Fremdheit der Handlung, sowohl im dramatischen Gespräch wie besonders auch in den Chorgesängen, in welche er die Hauptwirkung seines Stückes legte, nach einer lyrischen Innerlichkeit, wie er sie sich in dieser Tiefe und Umfänglichkeit niemals in der Tragödie gestattet hatte. Wenigstens in der Fülle und Musik des Reims sollte das Romantische des gewählten Zeitcostüms seelenvoll durchklingen. In allem Wesentlichen aber wollte Schiller, wie er in einem Briefe an W. G. Becker (Geschäftsbriefe von K. Goedeke 1875. S. 309) sagt, sich mit den alten Tragikern in ihrer eigenen Form messen; er

wollte, wie er am 17. Februar 1803 an Wilhelm von Humboldt schreibt, erproben, ob er als Zeitgenosse von Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte, und ob er, den Wilhelm von Humboldt den modernsten aller neuen Dichter genannt und also mit Allem, was antik heiße, in den größten Gegensatz gestellt habe, sich auch diesen fremden Geist habe zu eigen machen können. Daher das streng Antikisirende selbst bis in die kleinsten Einzelheiten. Viel kurze rasche Wechselrede, ganz in antiker Weise, Vers um Vers. Ja, nicht blos in den Motiven, sondern auch in einer ganzen Reihe einzelner Stellen ausdrückliche Entlehnungen aus den großen griechischen Vorbildern. Baptist Gerlinger hat in seiner kleinen trefflichen Schrift „Die griechischen Elemente in Schiller's Braut von Messina (zweite erweiterte Auflage 1857)," diese wörtlichen Uebertragungen sorgsam aufgesucht und zusammengestellt.

Wo sind die Zeiten, da Schiller bei Gelegenheit des Wallenstein gegen Körner von dem unvertilgbaren Unterschied der antiken und modernen Tragödie sprach und gegen Süvern's philologische Zumuthungen ausdrücklich betonte, daß, wer die Sophokleische Tragödie ganz ausschließlich unserer Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen wolle, die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödte als belebe?

Sehr natürlich, daß ein so hochbedeutendes Ereigniß, dessen Daseinsberechtigung und künstlerische und geschichtliche Geltung den Kern aller tiefsten und wesenhaftesten Kunstfragen entscheidend berührte, sogleich überall die gewaltigste Erregung hervorrief. Wenige Tage nach der ersten Aufführung, am 28. März 1803, schrieb Schiller an Körner, daß er, was ihn selbst betreffe, wohl sagen könne, daß er in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Und er setzte hinzu, daß es Goethe ebenso ergangen sei; dieser habe gemeint, durch diese Erscheinung sei der theatralische Boden zu etwas Höherem eingeweiht worden. Nach der Aufführung brachten am Schauspielhaus die Jenaer Studenten dem Dichter ein Lebehoch; eine Freiheit, welche man sich in Weimar sonst niemals herausnahm. Wilhelm von

Humboldt und Körner stellten sich auf dieselbe Seite. Die meisten Philologen, Böttiger an der Spitze, waren in Entzücken. Eine große Anzahl antikisirender Nachahmungen mit Chor folgte. Andererseits aber erstanden sogleich sehr zahlreiche und gewichtige Gegner; der Herzog Karl August, Herder, Jacobi, Klinger, der Nachwuchs der Lessing'schen Schule, die Romantiker.

Viele persönliche Gehässigkeiten sind unter diesen Gegnern laut geworden. Namentlich ist es eine arge Ungerechtigkeit, wenn man die Braut von Messina und Wallenstein allein und ausschließlich für das tolle Spukwesen der späteren Schicksalstragödien verantwortlich macht. Tieck, welcher diese Anklage am häufigsten und am leidenschaftlichsten erhoben hat, hätte bedenken sollen, daß weder die Alten, noch Schiller, noch Calderon den leisesten Anlaß gaben zu jener plumpen Verwechslung der physischen Naturmächte mit den sittlichen Mächten, welche das Grundgebrechen der Müllner, Werner und Houwald ist, daß vielmehr grade er selbst, lange vor Wallenstein und der Braut von Messina, in seinen mit Recht verschollenen Jugenddramen in diesem kindischen Unwesen vorangegangen. Aber ganz unbestreitbar ist es trotzalledem, daß, wenn die streng antikisirende Richtung der Braut von Messina durchgriff, es um unser modernes volksthümliches Drama für immer geschehen war.

Schiller, welcher F. Schlegel's Alarcos so verächtlich ein seltsames Amalgama des Antiken und Neuestmodernen nannte, hatte hier in fanatischer Systemsucht ein künstlerisches Ideal aufgestellt und verwirklicht, das nicht eine innere ideale Versöhnung und Durchdringung des Antiken und Modernen war, sondern in der That selbst nur ein solch seltsames Amalgama, eine sehr geistvolle, aber nichtsdestoweniger gelehrt verkünstelte, einseitig philologische Studie nach der Antike.

Es ist daher eine überaus denkwürdige Thatsache, daß die Braut von Messina eine tief einschneidende Wendung in Schiller's dramatischem Entwicklungsgang wurde.

Karl August in seiner gesunden und derben Art hatte in einem Briefe an Goethe vom 11. Februar 1803 über die Braut von

Messina gesagt, Schiller reite auf einem Steckenpferde, von dem ihm nur die Erfahrung werde absetzen helfen. Es geschah.

Namentlich Iffland scheint großen Einfluß auf diese Wendung gehabt zu haben. Vom Standpunkt des kundigen Bühnenleiters hatte er seine Bedenken gegen die Braut von Messina nicht verhehlt, wenn auch nur leise andeutend. Schiller antwortete am 22. April 1803 (Teichmann's Lit. Nachlaß, S. 216), daß er zwar nach wie vor innerlich überzeugt sei, daß es nicht mehr als eines Dutzend lyrischer Stücke bedürfe, um auch diese uns jetzt fremde Gattung bei uns in Aufnahme zu bringen, und daß er dies für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten würde; aber trotzalledem betrachte auch er es als die unverbrüchliche Eigenschaft eines jeden wirklich vollkommen dramatischen Werks, daß es allgemeine und fortdauernde Theilnahme erwecke. Ein Einzelner könne den Krieg nicht mit der ganzen Welt aufnehmen; so werde er vor der Hand von ferneren Versuchen dieser Richtung abstehen. Auch der inzwischen wieder auftauchende Plan, den König Oedipus für die Bühne zu bearbeiten, so daß nur die Chorgesänge etwas freier behandelt würden, wurde wieder zurückgedrängt, obgleich sich Iffland zur Aufführung bereit erklärte. Es war das Ergebniß und der Abschluß ernsten Ringens, als Schiller im Februar 1804 an Goethe schrieb, mit den griechischen Dingen sei es eben eine mißliche Sache auf unserem Theater. Auch gegen die lateinischen Komödien, welche Einsiedel für die Bühne bearbeitete, erklärte er sich nun. Thatsächlich kam das griechische Drama erst 1809 mit Sophokles' Antigone, von Rochlitz bearbeitet, auf die Weimarer Bühne.

Wilhelm Tell.

Bedeutende volksthümliche Zugeständnisse, und doch Aufrechterhaltung der reinsten Kunstform, das war die Frage, die Schiller nach den Erfahrungen, die er mit der Braut von Messina gemacht hatte, wieder auf's angelegentlichste in sich herumtrug.

„Der dramatische Dichter," sagt er am 2. April 1805 in seinem letzten Briefe an Wilhelm von Humboldt, „kommt selbst wider Willen

mit der großen Masse in die vielseitigste Berührung und bei dieser Wechselwirkung kann er nicht immer rein bleiben." Anfangs freilich gefalle es, den Herrscher zu machen über die Gemüther; aber welchem Herrscher begegne es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener werde, um seine Herrschaft zu behaupten. Das aber sei gewiß, daß er den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit niemals so viel einräumen werde, daß man von einem Rückschritt seines dichterischen Strebens reden könne, höchstens von einem Seitenschritt.

Was Wunder, daß diese schwankenden Stimmungen die Wahl eines neuen Stoffes verzögerten. Inzwischen übersetzte Schiller die beiden kleinen Lustspiele „Der Parasit" und „Der Neffe als Onkel".

Zuletzt siegte über die Malteser und über Warbeck, die noch immer gestaltverlangend in seiner Seele schlummerten, die dramatische Erfassung der Tellsage.

Es ist klar, was ihn an diesen Stoff fesselte. Es war, als sei derselbe eigens für seine jetzigen Anschauungen und Absichten erlesen. Noch immer galt dem Dichter naive Ungebrochenheit und plastische Großheit der Charaktere als Grundbedingung aller ächten tragischen Kunstidealität. Hier aber in diesen einfachen und ursprünglichen Menschen und Zuständen, wie sie, um Schiller's eigenen Ausdruck zu gebrauchen, Tschudi's Chronik mit treuherzig Herodotischem, ja fast Homerischem Geist schilderte, trat ihm, was er bisher nur durch allerlei künstliche Mittel und nicht ohne arge Gewaltsamkeiten und innere Widersprüche erstrebt hatte, ganz von selbst als die naturwüchsig eingeborene allgemeine Grundstimmung der vorgeführten Weltlage entgegen; in solchen Zeiten giebt es noch keine scharf zugespitzte Eigenartigkeit oder gar in sich selbst streitende Zwiespältigkeit der Charakterentfaltung, der Einzelne wurzelt noch durchaus in der allgemein bindenden Art und Sitte. Und andererseits war dieser Stoff doch zugleich so ächt und tief volksthümlich, daß der Dichter mit Gewißheit hoffen durfte, wie er in einem Briefe an Iffland vom 12. Juli 1803 ausdrücklich sagt, ein zu Herz und Sinnen sprechendes Volksstück zu gewinnen.

Unter dem 25. August 1803 stehen in Schiller's Kalender die Worte: „Diesen Abend an den Tell gegangen“. Und unter dem 18. Februar 1804 heißt es ebendaselbst: „Den Tell geendigt“. Wohl durfte sich Schiller, der Kranke und Leidende, der steigenden Raschheit und Sicherheit seines dramatischen Schaffens freuen.

Es ist eine unendliche Fülle und Tiefe der Poesie, welche uns umfängt, wenn wir in die Welt des Schiller'schen Tell treten. Je mehr es darauf ankam, die dramatische Handlung auf Charaktere zu stellen, deren ganzes Wesen noch schlichte Herzenseinfalt und unmittelbare Naturbestimmtheit ist, um so sorgsamer mußte der Dichter darauf bedacht sein, unsere Phantasie fest in den Zauber dieses ursprünglichen Daseins zu bannen. Daher sogleich in den Eingangsscenen als stimmende Ouvertüre das anmuthsvolle Idyllion des schweizerischen Fischer-, Hirten- und Jägerlebens. Daher die Macht und Breite der mit wunderbarster Intuition erschauten Schilderungen der hochragenden Alpenlandschaft mit ihren Gletschern, Matten, Seen und Bergbächen, mit welcher diese patriarchalischen Sitten und Zustände im engsten Zusammenhang stehen. Und daher vor Allem auch jene großartige Idealität der Charakterzeichnung, die herzgewinnend die volle warme Naturwahrheit individuellen Lebens wahrt, so daß von jeher grade die frische Localfarbe dieser Gestalten die höchste Bewunderung erregt hat, und die doch zugleich von einer so machtvollen Einfachheit und Großheit, von einer so ruhigen gehaltenen Kraft und Manneswürde getragen ist, daß es nur als die innere Nothwendigkeit ihrer eigensten Natur erscheint, wenn ihre Sprechweise zuweilen an Homerische Wendungen anklingt. In dieser Kunst feinsinnigster Stilisirung tritt Schiller's Tell unmittelbar an die Seite von Hermann und Dorothea.

Und waren es zunächst rein künstlerische Absichten gewesen, welche den Dichter zur Tellsage geführt hatten, wie hätte er sich der Macht und Poesie des inneren Gehalts dieser Sage entziehen können? Es ist ein Meisterzug Schiller's, daß er das Freiheitsstreben seiner Helden scharf und bestimmt abgrenzt. Das selbstbewußte Handeln nach reinen Gedanken und Ideen liegt durchaus außerhalb des

Denkens und Wollens kindlicher Menschen. Die Begeisterung der Freiheitskämpfer, welche uns Schiller vorführt, ist die alte Zeit und die alte Schweiz. Selbst auf dem Rütli stellen sie fest und klar in den Vordergrund, daß sie keinen neuen Bund stiften, daß es nur ein uralt Bündniß von der Väter Zeit ist, das sie erneuern. Schiller hat völlig Recht, wenn er in den Versen, mit welchen er sein Drama an Dalberg sendete, das wüste Parteitreiben der französischen Revolutionsmänner und den edlen Kampf des frommen Hirtenvolks scharf von einander abscheidet. Aber eine der gewaltigsten und hochsinnigsten Freiheitsdichtungen ist Schiller's Telldrama nichtsdestoweniger. In und mit dem unvergleichlich herrlichen Stoff ging dem Dichter das Herz auf. Das alte Freiheitspathos, das nie vergessene, wenn auch durch den Schmerz über die den Namen der Freiheit mißbrauchenden und schändenden Revolutionsgräuel zurückgedrängt, flammte wieder empor; und zwar um so höher und leuchtender, je gedrückter und gefahrdrohender angesichts der unaufhaltsam fortschreitenden Napoleonischen Ländergier und Zwangsherrschaft die Gegenwart und Wirklichkeit war.

„Unser ist durch tausendjährigen Besitz
Der Boden — und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten schmieden
Und Schmach anthun auf unserer eigenen Erde?
Ist keine Hilfe gegen solchen Drang?
Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Muthes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht, —
Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben.
Der Güter Höchstes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt."

Wie in der Kunstform, so ist auch nach der Seite des inneren Gehalts und der dargestellten Grundidee diese dramatische Verherr-

lichung der schweizerischen Freiheitskämpfe eine geläuterte und vertiefte Rückkehr zu Schiller's Jugenddichtung.

Dazu eine Kraft der Massenbewegung, eine Spannung der Gegensätze, und eine Raschheit und Reichhaltigkeit der Handlung, die selbst auf den Ungebildeten ihre Macht nicht verfehlt, und die um so bewunderungswürdiger ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie zerstückelt in Ort und Zeit der Dichter seinen Stoff überkommen hat.

Nur ganz vereinzelt erhebt sich die Frage, ob das Streben Schiller's, einmal wieder, wie sein Ausdruck in einem Briefe an Iffland lautet, ein Stück für das ganze Publicum zu schreiben, nicht über die Grenze stilvoller Kunst hinausschreitet, wenn Geßler zu Pferd erscheint. Seit den Räubern hatte sich der Dichter diesen Theatereffect nicht mehr erlaubt.

Schiller hatte sich nicht getäuscht, als er am 12. September 1803 an Körner schrieb, daß, seien ihm die Götter günstig, Das auszuführen, was er im Kopf habe, das Drama ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern solle. Nach der ersten Aufführung in Weimar, welche am 17. März 1804 stattfand, bekannte Schiller freudig, daß Tell eine weit größere Wirkung auf der Bühne hervorbringe als alle seine anderen Stücke.

Und es war nicht blos eine große künstlerische, sondern auch eine große nationale That. Wer vermag die unermeßliche Tragweite derselben zu ermessen? Ein Jahrzehnt darauf kämpfte Deutschland in heiliger Begeisterung den großen Kampf gegen den fremden Zwingherrn.

A. W. Schlegel sogar, der für die Schwächen Schiller's den Scharfblick des Hasses hat, bezeichnet Wilhelm Tell als Schiller's trefflichste Dichtung.

Gleichwohl ist die neuere Kritik im Recht, wenn sie diese unbedingte Bewunderung einschränkt. Die Komposition ist keine streng dramatische. Goethe hatte viel richtiger gesehen, als er sich auf seiner Schweizerreise von 1797 die Tellsage zu epischer Behandlung zurechtlegte. Schon die Sage, wie sie in Tschudi's Chronik überliefert

ist, leidet an dem Uebelstand, daß die That Tell's und die Verschwörung auf dem Rütli nur in sehr losem Zusammenhang stehen; Schiller hat diesen Uebelstand gesteigert, indem er, um seinem Helden selbständigere Bedeutung zu geben, nach dem Rath und Vorgang Goethe's denselben von den Verschworenen gänzlich absonderte. So zerfällt das Drama in zwei verschiedene Bestandtheile. Dort die Eidgenossen, welche Anstalt treffen, die Schweiz zu befreien; hier das persönliche Geschick Tell's, das ihn zur persönlichen Nothwehr und Rache und dadurch zur Tödtung Geßler's forttreibt. Statt der unerläßlichen Einheit der Handlung nur die Einheit der Idee. Und ein anderer Einwurf ist noch gewichtiger, denn er betrifft den sittlichen Kern des Grundmotivs selbst. Börne's berühmtes Wort, daß es einem Helden nicht anstehe, sich hinter den Busch zu stellen und einen schnöden Meuchelmord zu begehen, statt mit edlem Trotz eine schöne That zu thun, ist unwiderleglich; schon Körner (vgl. Charlotte v. Schiller. Bd. 3, S. 66) hatte dieses Bedenken geäußert, und Goethe sagt dasselbe, wenn er im neunzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung die That Tell's einen der ganzen Welt als heroisch-patriotisch-rühmlich geltenden Meuchelmord nennt. Kein Zweifel, daß Schiller dies Grundgebrechen seines Motivs gefühlt hat. Daher jener lange Monolog in der hohlen Gasse unmittelbar vor der That, der eigens darauf berechnet ist, die That als eine unumgängliche Nothwendigkeit der Selbstvertheidigung darzustellen und der mit seiner grüblerischen Sophistik aus der naiven Grundfärbung des Charakters herausfällt. Und daher auch die vielbesprochene Episode mit Johannes Parricida. Ihr Zweck ist, „der Ehrsucht blutige Schuld“ und „den herzzernagenden Neid“ gegen „die gerechte Nothwehr eines Vaters“ in scharfen Gegensatz zu stellen.

Demetrius.

Thatenfreudiger und zuversichtlicher als je blickte Schiller in seine Zukunft.

In Schiller's Kalender findet sich ein Notizblatt, auf welchem er sich Tragödienstoffe zu künftiger Bearbeitung vorgemerkt hatte. Es ist staunenerregend, wie viele und wie verschiedenartige Pläne grade jetzt wieder in ihm auf- und abwogten. Bei einzelnen dieser Aufzeichnungen ist schwer nachzukommen, was Schiller unter ihnen meinte; bei anderen läßt sich durch Berücksichtigung des gleichzeitigen Briefwechsels Ursprung und Absicht mit Bestimmtheit enträthseln. Wir lesen von einer „Bluthochzeit zu Moskau". Es kann kein Zweifel sein, daß dies der ursprüngliche Titel des Demetrius ist. Wir lesen die Titelangabe „Das Schiff". Denken wir an jenen Brief Schiller's an Goethe aus den letzten Tagen des Januar 1804, in welchem Schiller berichtet, daß er die Denkwürdigkeiten eines tüchtigen Seemanns gelesen, die ihn im mittelländischen und indischen Meer herumgeführt haben, so kann kein Zweifel sein, daß Dies jener Entwurf ist, den Hoffmeister im dritten Bande seiner Supplemente unter dem Titel „Ein Drama auf einer außereuropäischen Insel" veröffentlicht hat und zu dem Schiller die erste Anregung schon 1798 durch die Lectüre von Cook's Reisen erhalten hatte; es war auf ein dramatisches Gemälde der fremden Welt abgesehen, wie „Die Pariser Polizei" ein dramatisches Gemälde der europäischen Bildung und Verbildung sein sollte. Wir lesen ferner die Titelangabe „Henri IV. oder Biron"; Frau von Wolzogen erzählt im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 236), daß Heinrich IV. einer seiner Lieblingscharaktere war, und daß er meinte, aus den Zeiten der französischen Ligue könne man eine Folge von Stücken aufstellen, wie es Shakespeare aus der Zeit der englischen Bürgerkriege gethan, während die deutsche Geschichte, obgleich reich an großen Charakteren, zu sehr auseinanderliege, als daß sie in einzelne Hauptmomente zusammengedrängt werden könne. Wir lesen die Titelangabe „Charlotte Corday"; aus einem Briefe Schiller's an Goethe vom Juni oder Juli 1804 erhellt, daß die Idee dieses Stücks in diese Zeit fällt. Wir lesen die Titelangabe „Rudolf von Habsburg"; wir erinnern uns an die Ballade „Der Graf von Habsburg", die aus den Vorstudien zum Tell entstand. Wir lesen die Titelangabe „Heinrich der

Löwe von Braunschweig"; in einem Briefe vom 20. August 1803 (Teichmann's Liter. Nachlaß, S. 223) hatte Iffland auf diesen Stoff hingewiesen.

Und nicht minder staunenerregend als diese geniale Rastlosigkeit im Ergreifen und Entwerfen neuer Pläne ist die Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens, welche Schiller sich jetzt zu eigen gemacht hatte. Wo ist ein sinnigeres und zugleich ein künstlerisch stilvolleres Festspiel als „Die Huldigung der Künste", mit welchem das Weimarer Theater am 12. November 1804 die junge Erbprinzessin, die Großfürstin Maria Paulowna, begrüßte? Es ist auf das Drängen Goethe's in der allegorischen Darstellungsweise, welche dieser selbst damals pflegte, aber nicht mit so rascher Erfindungskraft und Sicherheit zu behandeln vermochte, in vier Tagen geschrieben. Wie flüssig und glanzvoll ist die Uebersetzung von Racines' Phädra! Schiller suchte sich durch diese halb mechanische Arbeit, wie er sie in einem Briefe an Goethe nennt, über trübe Krankheitsanfälle hinüberzuhelfen. Am 17. December 1804 wurde sie begonnen; beendigt wurde sie am 14. Januar 1805, d. h. in achtundzwanzig Tagen.

Am 14. Januar 1805 entschloß sich Schiller endgiltig für den Plan der Demetriustragödie.

Bereits seit dem Sommer 1799 hatte die Gestalt Warbeck's, eines englischen Kronprätendenten aus der Zeit Heinrich's VII., vor Schiller's Seele gestanden. Oft zurückgedrängt, hatte sie sich immer wieder gemeldet; jetzt endlich, nach der Vollendung des Tell, hatte der Plan zur Ausführung kommen sollen. Da war durch die Verbindung des Weimarer Fürstenhauses mit der russischen Kaiserfamilie und durch den dadurch veranlaßten längeren Aufenthalt Wolzogen's in Petersburg die Aufmerksamkeit des Dichters auf die russischen Dinge gelenkt worden; in der Geschichte des sogenannten falschen Demetrius hatte sich ein Ebenbild Warbeck's gefunden. Fast ein Jahrlang war Schiller zweifelhaft geblieben, welchem der beiden Stoffe der Vorzug zu geben sei; bald neigte er sich diesem, bald jenem zu. Das Grundmotiv ist dasselbe, das Dämonische tollkühner Abenteuerlichkeit; und es ist bezeichnend, daß, wie aus jenem Kalender-

blatt hervorgeht, von Schiller damals auch „Der Graf von Königsmark“ und „Monaldeschi“ als tragische Helden in Aussicht genommen waren. Wenn zuletzt Demetrius über Warbeck siegte, so war das Ausschlaggebende die größere tragische Würde, die der Stoff zu bieten schien, und sicher wohl auch die lockende Romantik der fremden, phantasievollen, naturwüchsig eigenartigen Zustände, Sitten und Trachten, die bis dahin noch nirgends in den Kreis dichterischer Darstellungen getreten waren. Beide Pläne sind innerlich so verwandt, daß Schiller nicht blos viele Einzelzüge, sondern sogar ganze Charaktere und Situationen mit geringen Veränderungen aus seinen Vorstudien zum Warbeck herübernehmen konnte.

Zwei Entwürfe der Demetriustragödie sind vorhanden. Der eine Entwurf, zuerst mitgetheilt in Hoffmeister's Supplementen und neuerdings aus dem Schiller-Archiv von Minor ergänzt, stammt aus dem Jahr 1804; es ist derjenige, von welchem Goethe in den Annalen berichtet, daß die Exposition einem Vorspiel zufallen sollte, das die ursprüngliche Knechtschaft des Helden darstelle. Der andere Entwurf, zuerst von Körner in seiner Ausgabe von Schiller's Werken veröffentlicht, stammt aus den ersten Monaten des Jahres 1805; es ist derjenige, dessen Ausarbeitung im März 1805 begann und von welchem der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes ausgeführt vorliegt.

Es ist unter Einsichtigen kein Streit, daß dieses Bruchstück an dramatischer Kraft das Größte ist, was Schiller gedichtet hat, ja daß es zu dem dramatisch Größten aller Zeiten gehört. Die Kunst der dramatischen Spannung ist hier auf's höchste gesteigert, ohne daß sie doch irgend in blos äußerlichen Theaterpomp entartet. Die Exposition mußte weit zurückgreifen, denn es galt, die wundersame Situation des Helden, die das Grundmotiv bildet, mit innerlicher Glaubwürdigkeit zu begründen, und die seltsam fremde Welt, in welcher wir uns bewegen, der Phantasie und dem Gemüth dichterisch nahezubringen; aber wie ist diese schwierige Exposition zugleich selbst bereits gewaltig bewegte, rasch fortschreitende, entscheidende Handlung! Zuerst das farben- und gestaltenkräftige Bild des polnischen Reichstags; der Eintritt des Prinzen Demetrius und die

Erzählung von seiner Herkunft und seinen abenteuerlich dunklen Schicksalen, die Bitte des Prinzen um Hilfe zur Erlangung seines angeborenen Thronrechts, die jubelnde Zustimmung der leidenschaftlich erregten und zum Theil bestochenen Menge, der feste Einspruch des Fürsten Sapicha, das tumultuarische Auseinandergehen. Dann die Errichtung und Zurüstung des Freischaarenzuges. Zuletzt die Einführung in das stille gramvolle Klosterleben der Zarin Marfa, die recht eigentlich die Schicksalsgöttin des Dramas ist, weil von der Naturstimme ihres Herzens allein es abhängt, ob sie Demetrius als ihren Sohn und also als rechtmäßigen Thronerben anerkennt. Ueberall markige scharfumgrenzte realistische Thatsächlichkeit, und doch Alles voll des hinreißendsten idealistischen Schwungs, wie solcher Schwung selbst Schiller nur in seinen glücklichsten Augenblicken zu Gebot steht. Aechte Poesie der Geschichte, ein vollendetes Muster großen historischen Stils.

Goethe hatte nach dem Tod seines großen Freundes die Absicht, das gewaltige Bruchstück fortzuführen; Goethe verzweifelte an dem Gelingen. Seitdem sind zahlreiche Fortsetzungen und Nachbildungen hervorgetreten. Auch Michel Angelo fand den Muth nicht, die Laokoonsgruppe zu ergänzen; untergeordnete fingerfertige Künstler wie Montorsoli und Cornacchini unternahmen das Wagniß ohne Bedenken. Doch alle diese Fortsetzungen und Nachbildungen beweisen nur, wie unerreichbar die machtvolle Genialität Schiller's ist, und wie Keiner ungestraft sich vermessen darf, so gefährlichen Vergleich übermüthig herauszufordern.

Aber sehr bedeutsam ist die eigenthümliche Natur des Grundmotivs.

Demetrius handelt zuerst im guten Glauben an sein Recht; er selbst hält sich für den ächten Sohn Iwan's. Erst hinterdrein, im Verlauf der Handlung, durch die Aussage des Mörders des ächten Demetrius und durch die Weigerung Marfa's, ihn als Sohn in ihre Arme zu schließen, erfährt er, daß dieser Glaube ein Irrthum gewesen und daß er in schwere Schuld verfallen ist wider seinen Willen. Dies ist der Umschwung, der Glückswechsel, die

Peripetie. Innerer Kampf; aber überwiegendes Gefühl der Nothwendigkeit, daß, um sich und die Seinen zu retten, er sich als Zar behaupten muß. Der Betrogene wird Betrüger. Die erste ungewollte Schuld wird naturnothwendig die Quelle einer ganzen Reihe bewußt gewollter Verbrechen. Die unter solchen Umständen unausbleibliche Gegenverschwörung kommt zum Ausbruch. „Von der Zarin wird eine bestimmte Erklärung gefordert; sie soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei. Auf eine so feierliche Art gegen ihr Gewissen zu zeugen, ist ihr unmöglich. Stumm wendet sie sich ab von Demetrius. Sie schweigt, ruft die tobende Menge, sie verläugnet ihn. So stirb denn, Betrüger! Und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.“

Man sieht deutlich, was Schiller erstrebte. Einerseits nach wie vor das entschiedene Festhalten an der antikisirenden Art der Motivirung durch das Schicksal. Wenn Schiller am 25. April 1805 in seinem letzten Briefe an Körner schreibt, daß dieser Stoff, zwar nicht wie er geschichtlich sei, aber so wie er von ihm gefaßt werde, in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans heißen könne, ob er gleich in allen Theilen davon verschieden sei, so will diese überraschende Zusammenstellung besagen, daß, wie die Jungfrau von Orleans durch ein unmittelbares Gottesgebot, so auch Demetrius durch ein angeborenes Schicksal, durch seine von ihm selbst geglaubte fürstliche Geburt zu der tragischen Situation geführt wird, die der Grund seines Untergangs ist. Und andererseits doch zugleich die bewußte Rückkehr zur freien modernen Charaktertragödie. Nachdem Demetrius seine verhängnißvolle Selbsttäuschung durchschaut hat, ist es seiner freien Entschließung anheimgestellt, entweder der angemaßten Stellung zu entsagen oder die Verantwortlichkeit schuldvoller That auf sich zu nehmen.

Was Schiller's Denken seit dem Wallenstein unablässig beschäftigt hatte, die innere Einheit und Versöhnung der antiken Schicksalstragödie und der modernen Charaktertragödie, hatte in diesem Stoff einen höchst glücklichen Anhalt. Die tragische Situation ist eine dem Helden durch die Verkettung der Umstände aufgezwungene;

was der Held aus dieser Situation mache, ist Sache seiner freien Selbstbestimmung.

Dennoch drängt sich auch hier die Frage auf, ob diese gewagte Vermischung zweier von Grund aus einander entgegengesetzter Stilarten in der That im Demetrius bruchlos aufgeht. Und auch hier ist die Antwort eine entschiedene Verneinung.

Es gefährdet die tragische Hoheit, daß Demetrius' Schuld ein Betrug ist. Und es ist merkwürdig zu sehen, daß Schiller, der doch hauptsächlich deshalb zu seinem früheren Warbeckplan kein Zutrauen gewann, weil, wie er am 13. Mai 1801 an Körner schreibt, der Held des Stücks ein Betrüger sei und eine ächte Tragödie auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen dürfe, nicht nur dieses Bedenken gegen Demetrius nicht erhebt, sondern ihm in jenem bereits erwähnten letzten Briefe an Körner, der wenige Tage vor seinem Tode geschrieben ist, ganz ausdrücklich die volle tragische Größe zuspricht. Beruhigte sich Schiller mit der Unterscheidung, daß Demetrius nicht wie Warbeck von Anfang an ein wissentlicher und absichtlicher Betrüger ist, sondern erst durch den unentrinnbaren Zwang der Thatsachen, im Drang der Selbsterhaltung, zum Betrug geführt wird? Oder würde Schiller in der Ausführung das Peinliche seines Motivs erkannt und es umgestaltet haben? Alle Fortsetzer haben die Nothwendigkeit der Aenderung erkannt, Keiner hat eine genügende Lösung. Am beachtenswerthesten ist die Demetriustragödie Hebbel's, in welcher das Motiv so gewendet ist, daß Demetrius eben dadurch zu Grunde geht, daß er von dem eroberten Thron nicht lassen mag und doch mit unbeugsamem Seelenadel die zur Behauptung seiner Stellung unerläßlichen Gewaltmittel verschmäht; leider ist, da auch hier der fünfte Akt unvollendet ist, nicht ersichtlich, wie von diesem Standpunkt aus die Katastrophe gedacht war.

Am ersten Mai 1805 kündigte sich die letzte Krankheit Schiller's als ein katarrhalisches Fieber an. Auch während der Krankheit lag ihm Demetrius unaufhörlich am Herzen. In den fiebererhitzten Nächten phantasirte er meist vom Demetrius und recitirte einzelne Scenen desselben.

Der Tod erfolgte am neunten Mai. Auf dem Schreibtisch fand man den Monolog Marfa's (Akt 2, Scene 1). Es war das Letzte, das Schiller geschrieben.

Schiller war wenige Monate über fünfundvierzig Jahre alt, als er der Welt entrückt wurde.

Goethe, eben selbst von gefahrdrohender Krankheit erstanden, schrieb am 1. Juni an Zelter: „Ich dachte mich selbst zu verlieren, und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins."

Erst nach Monaten hatte er sich soweit gefaßt, daß er es vermochte, in dem herrlichen „Epilog zur Glocke" seiner Bewunderung und Dankbarkeit einen unvergänglichen, aus dem Besten der eigenen Kraft geschöpften Ausdruck zu geben:

Es glühte seine Wange roth und röther
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Muth, der früher oder später
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme!

Diese Worte bewährten sich; trotz aller Gegenwirkungen, die theils von der gehässigen Verkleinerungssucht der Romantiker, theils von der flachen Verständnißlosigkeit eines Kotzebue oder Merkel ausgingen, eroberte sich Schiller die Gunst des deutschen Volkes in unwiderstehlichem, siegreichem Vordringen, und gewann den unbestrittenen Platz des volksthümlichsten unter unsern klassischen Dichtern. Vorzüglich that dies 1859 bei der Hundertjahrfeier seines Geburtstages sich kund.

Die Werke Schiller's wurden zuerst von dem treuen Freunde Körner in einer Gesammtausgabe dem deutschen Volk dargeboten. Später traten die Ausgaben der Briefwechsel mit Goethe, Humboldt,

Körner hinzu, und ließen die Entstehung der Werke, die unermüdliche Arbeit ihres Schöpfers erkennen. Vollständige kritische Ausgaben des gesammten schriftstellerischen Nachlasses lieferten Karl Goedeke (1867—1876), sowie Boxberger und Maltzahn (seit 1868). Die Biographien reichen in fast unübersehbarer Folge von dem freundschaftlichen Versuch der Schwägerin Karoline Wolzogen bis zu den noch im Entstehen begriffenen, umfassenden und kritisch-historischen Werken Minor's und Weltrich's. Die letztgenannten Werke, ebenso wie die von Fritz Jonas besorgte Sammlung der Briefe erstreben das Ziel, ein allseitiges und zugleich die Tiefe widerspiegelndes Bild dieses ergreifenden und erhebenden Dichterlebens zu bieten.

Mit vollem Recht hat man auf Schiller angewendet, was Goethe wenige Wochen vorher von dem Hingang Winckelmann's gesagt hatte: „So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Und in diesem Sinn dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als Mann gelebt und ist als vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ein ewig strebender Jüngling gegenwärtig! Daß er frühe hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe stärkt uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzusetzen."

Fünftes Kapitel.

Philologie und Geschichtsschreibung.

Philologie.

1. Chr. Gottlob Heyne. Fr. Aug. Wolf. W. v. Humboldt.

Als Fr. Aug. Wolf 1807 in dem von ihm und Buttmann herausgegebenen „Museum der Alterthumswissenschaft“ eine encyklopädische Gliederung der auf die Erkenntniß des Alterthums bezüglichen Studien versuchte, eröffnete er diesen Versuch mit einem Widmungsschreiben an Goethe, „den Kenner und Darsteller des griechischen Geistes“.

Die denkwürdigsten Sätze dieses Widmungsschreibens lauten: „An wen unter den Deutschen könnte man bei einem Unternehmen solcher Art eher denken als an Den, in dessen Werken und Entwürfen, mitten unter abschreckenden modernen Umgebungen, jener wohlthätige Geist sich eine zweite Wohnung nahm? Doch nicht, um sich eines begünstigenden Genius unserer Literatur zu versichern, wollten die Unternehmer dieser Zeitschrift ihr erstes Blatt mit Seinem Namen zieren. Dazu hätte es dieses öffentlichen Schmucks nicht bedurft. Sie wollten bei einem so guten Anlaß der bildungsfähigen Jugend des Vaterlandes sagen, mit wie inniger Empfindung Derjenige zu ehren sei, der ihnen die hin und her geworfene Frage, zu welchem Ziel die Studien des Alterthums führen, schon längst genügender und schöner beantwortet hat als die beste Erörterung je vermöchte. Denn woher ließ solche Erhebung über die engen Kreise und Tummelplätze des gewöhnlichen heutigen Lebens, woher ließen solche Ansichten von Welt und Kunst und Wissenschaft sich gewinnen, als aus dem inneren Heiligthum der alterthümlichen Musenkünste,

welches sich endlich einmal wieder in einem natürlich verwandten Gemüthe aufschloß? Ihr Wort und Ansehen, Würdigster unserer Edlen, helfe hinfort uns kräftig wehren, daß nicht durch unheilige Hände dem Vaterlande das Palladium dieser Kenntnisse entrissen werde; wie wir denn gegründete Hoffnung hegen, daran ein unverlierbares Erbgut für die Nachkommen zu bewahren. Wo auch der Grund zu suchen sei, in der Natur unserer Sprache oder in der Verwandtschaft eines unserer Urstämme mit dem hellenischen, oder wo sonst etwa; wir Deutschen nach so manchen Verbildungen stimmen am willigsten unter den Neueren in die Weisen des griechischen Gesanges und Vortrages; wir am wenigsten treten zurück vor den Befremdlichkeiten, womit jene Heroen Anderen den Zutritt erschweren; wir allein verschmähen immer mehr, die einfache Würde ihrer Werke verschönern, ihre berühmten Unanständigkeiten meistern zu wollen. Wer aber bereits so viel von dem göttlichen Anhauche daheim empfand, dem wird der ernsthafte Gedanke schon leichter, in den ganzen Kultus der begeisternden Götter einzugehen. — — So werde, so bleibe der Deutsche, ohne die Emsigkeit des blos gelehrten Sammlers zu verachten, ohne den bloßen Liebhaber allgemeiner Bildung zurückzuweisen, überall der tiefere Forscher und Ausleger des aus dem Alterthum fließenden Großen und Schönen; und er gebrauche solche Schätze, um unter dem Wechsel wandelbarer öffentlicher Schicksale den Geist seiner Nation zu befruchten, deren Bessere durch das Studium einheimischer Werke keineswegs unvorbereitet sind, die höhere Weihe zu empfangen."

Mit diesen begeisterten Worten eines der größten und geistvollsten Alterthumskenner ist hinlänglich ausgesprochen, warum die Zeit unserer großen klassischen Literaturepoche zugleich die Zeit des mächtigsten Aufschwungs der Alterthumswissenschaft war.

Seit den goldenen Tagen der großen Humanisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts war eine so innige und fruchtbare Wechselwirkung zwischen der Alterthumswissenschaft und dem tiefsten Leben der Gegenwart nicht mehr vorhanden gewesen. Je mehr die Sehnsucht und das thätige Hinstreben nach der

vollendeten Bildungsharmonie der Alten, je mehr wiedergeborenes Griechenthum das höchste sittliche und künstlerische Bildungsideal der Zeit war, um so mehr wurde die lebendige und allseitige Erfassung und Erkenntniß des Alterthums, insbesondere des griechischen, eingreifendste und unverbrüchlichste Bildungsaufgabe. Und je mehr die Denkart der Besten, je mehr die Kunst und Dichtung der Gegenwart selbst von der idealen Hoheit des griechischen Geistes durchhaucht und getragen war, mit um so wärmerer und lebensvollerer Anempfindungsfähigkeit vermochte es die wissenschaftliche Forschung, sich in das Wollen und Leisten der großen Griechenwelt zu versetzen und, wie Niebuhr sich trefflich ausdrückt, die Alten so zu behandeln, als wären sie nur im Raum entfernte Zeitgenossen.

Vornehmlich zwei hervorragende Männer sind es, welche diese neue großartige Entwicklung der Alterthumswissenschaft begründeten; Christian Gottlob Heyne und Friedrich August Wolf.

Christian Gottlob Heyne war am 25. September 1729 zu Chemnitz geboren. In Leipzig war er der Schüler Ernesti's und Christ's gewesen. Nach schwer bedrängter Zeit, die er als Bibliothekar Brühl's in Dresden verlebte, war er auf Hemsterhuys' und Ruhnken's Empfehlung der Nachfolger Gesner's in Göttingen geworden. Dort wirkte er von 1763 bis zu seinem Tode (1812) in beispiellos ausgebreiteter und segensreicher Thätigkeit.

Man ist jetzt gegen Heyne meist ungerecht. In seinem Charakter allerdings war etwas Selbstisches und Herrschsüchtiges; in seinem Verhalten gegen Lessing und Winckelmann war er nicht frei von neidischer Verkleinerung, gegen junge aufstrebende Kräfte ist er nicht ohne Stolz und Mißgunst. Und gewiß ist es richtig, was seit Voß und Wolf immer wieder wiederholt wird, daß er der eigentlich philologischen Technik, der grammatischen Sicherheit, der kritischen Schärfe, der gewinnenden Vorzüge stilistischer Schönheit entbehrte. Heyne war nicht von schöpferischer Genialität, sondern nur von großer geistiger Beweglichkeit; er war nicht von eindringender Tiefe, sondern nur von staunenswerther Breite des Wissens. Aber der hohe Ruhm bleibt ihm unentreißbar, die Schranken des bisherigen

blos grammatischen und antiquarischen Wesens durchbrochen, und zuerst die Grundlagen ächter Alterthumswissenschaft gelegt zu haben. Getragen von den mächtigen Anregungen Lessing's und Winckelmann's, Herder's und Wood's setzte Heyne den Nerv und den Kern aller wissenschaftlichen Alterthumsbetrachtung in das künstlerisch Aesthetische; und er war unermüdlich, die volle Tragweite dieses Standpunktes nach allen Seiten hin zu durchmessen. Heyne zuerst unter allen Fachphilologen erweckte und verbreitete wieder den Sinn für die Herrlichkeit der alten Dichtung. Seine in ihrer Art epochemachenden Ausgaben des Tibull, Virgil und Pindar, wie namentlich auch seine oft wiederholten Vorlesungen über Homer und die griechischen Tragiker lehrten wieder, über den todten Buchstaben hinaus auf den Geist und die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter mit liebendem Verständniß zu achten, das Dichterische mit dichterischem Auge zu schauen. Und neben die Werke der Dichter stellte Heyne die Werke der bildenden Kunst. Durch ihn zuerst wurde die soeben von Winckelmann geschaffene Archäologie der Kunst ständiger akademischer Unterrichtszweig. Und Heyne zuerst erkannte, daß die Mythologie nicht, wie noch immer die allgemeine Annahme war, nur ein von Dichtern willkürlich erfundenes Fabelwesen sei, sondern die naturwüchsige und in sich nothwendige Sprache und Anschauung der kindlich sinnenfrischen Volksphantasie. Besonders in der Ausgabe des Apollodor versuchte er bereits das griechische Mythengewebe nach den verschiedenen griechischen Volksstämmen zu sondern. Und nicht minder bahnbrechend wurde Heyne auch für die geschichtliche Behandlung des Alterthums. Unter seiner ordnenden Hand wurde das öde und bunte Allerlei der sogenannten griechischen und römischen Antiquitäten das Streben nach einer wirklichen Geschichte der alten Verfassungen und Gesetzgebungen, das Streben nach anschaulicher Erkenntniß des alten Lebens, der alten Sitten und Zustände.

Friedrich Jacobs, der Treffliche, ist die Blüthe und Verklärung der Heyne'schen Schule. Und Heyne's Schüler ist auch Heeren, sein Schwiegersohn, dessen „Ideen über Politik und Verkehr der alten Welt" für immer ihren Werth behalten.

Wolf bildete mit hohem und freiem Sinn weiter, was Heyne begonnen hatte.

Gehörte Heyne mit seinem Denken und Empfinden wesentlich noch dem älteren Geschlechte an, der Zeit Lessing's und Winckelmann's, so war Wolf durchaus der Sohn der neuen Zeit, der geistvolle Gesinnungs- und Strebensgenosse Goethe's und Schiller's.

Friedrich August Wolf war am 15. Februar 1759 geboren, zu Hainrode bei Nordhausen. Er studirte in Göttingen; freilich hat er es später abgelehnt, ein Schüler Heyne's zu heißen. Seine glänzendste Zeit war seine dreiundzwanzigjährige Wirksamkeit in Halle, von 1783 bis 1806. Die Aufhebung der Universität Halle durch Napoleon führte ihn nach Berlin. An der neu errichteten Universität zu Berlin nahm Wolf seine Vorlesungen wieder auf. Aber seine innerste Lebenskraft war gebrochen. Er, der so hoch und groß begonnen, verzehrte sich jetzt in krankhafter Reizbarkeit, in mürrischer Unzufriedenheit, in hochmüthigem Mißmuth. In Südfrankreich für seine zerrüttete Gesundheit Genesung suchend, starb er am 28. August 1824 zu Marseille.

Es liegt etwas tief Bedeutsames in der hohen innigen Achtung und Verehrung, welche Wolf mit Goethe und Schiller verband. Wie die große Dichtung Goethe's und Schiller's die schöpferische Fortbildung und Vollendung der großen Renaissancekunst ist, so erfüllt und vollendet sich in Wolf zu fest und klar erkanntem Begriff, was der ahnende Antrieb der großen Humanisten des Renaissancezeitalters gewesen war.

Hochherziger und begeisterter als Wolf hatte noch Keiner die Aufgabe und den hohen Beruf ächter und lebendiger Alterthumswissenschaft erfaßt und geschildert. Was jenes herrliche Widmungsschreiben an Goethe so herrlich ausspricht, die unvergängliche Bedeutung alter Art und Kunst für das Festhalten und Erreichen der höchsten Menschheitsziele, das ist der seelenvolle Lebenshauch und der leuchtende Grundgedanke auch jener klassischen „Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth", welche im Jahre 1807 das „Museum der Alterthumswissenschaft"

eröffnete und recht eigentlich als das wissenschaftliche Glaubensbekenntniß Wolf's zu betrachten ist. Von 1783 bis 1823 hat Wolf nicht weniger als achtzehnmal die von ihm zuerst geschaffene Vorlesung über Encyklopädie und Methodologie wiederholt.

In innigster Gedankengemeinschaft mit Wilhelm von Humboldt, mit welchem er namentlich in den Jahren 1792 und 1793 in anregendstem Verkehr gelebt hatte und aus dessen „Skizze über die Griechen“ er sehr bezeichnende Stellen mittheilt, setzt Wolf das letzte Ziel und, um mit Wolf's eigenen Worten zu sprechen, gleichsam das, was die Priester von Eleusis die Epoptie oder Anschauung des Allerheiligsten benannten, nicht blos, wie es noch von Ernesti und von den großen Holländern geschehen, in die unvergleichliche Zucht des Geistes, die die Erlernung der herrlichsten und logisch durchgebildetsten Sprachen bringt, auch nicht blos, wie soeben noch Heyne als vorwaltenden Gesichtspunkt geltend gemacht hatte, in die Erkenntniß der alten Schriften und Kunstwerke, die durch ihre verjüngende Jugendkraft, durch ihre Einfalt und Würde und durch den großen umfassenden Sinn, mit welchem sie, was wahr und edel und schön ist, ausdrücken, für immer die Lehrer und Ermunterer jeder Nachwelt bleiben werden, sondern vielmehr in die lebendige und anschauliche „Erkenntniß der alterthümlichen Menschheit selbst“, die ihm ein unbedingtes Höchstes aller Geschichte, der unbedingt vollendetste Ausdruck reiner und freier, harmonisch schöner Menschenbildung ist. „Nur im alten Griechenland findet sich, was wir anderswo fast überall vergeblich suchen; Völker und Staaten, die in ihrer Natur die meisten solcher Eigenschaften besaßen, welche die Grundlage eines zu ächter Menschlichkeit vollendeten Charakters ausmachen; Völker von so allgemeiner Reizbarkeit und Empfänglichkeit, daß nichts von ihnen unversucht gelassen wurde, wozu sie auf dem natürlichen Wege ihrer Ausbildung irgendeine Anregung fanden, und die diesen Weg unabhängiger von der Einwirkung der andersgesinnten Barbaren und weit länger fortsetzten als es in nachfolgenden Zeiten und unter veränderten Umständen möglich gewesen wäre; die über den beengten und beengenden Sorgen des Staatsbürgers den Menschen

so wenig vergaßen, daß die bürgerlichen Einrichtungen, selbst zum Nachtheil Vieler und unter sehr allgemeinen Aufopferungen, die freie Entwicklung menschlicher Kräfte überhaupt bezweckten; die endlich mit einem außerordentlich zarten Gefühl für das Edle und Anmuthige in den Künsten nach und nach einen so großen Umfang und so viel Tiefe in wissenschaftlichen Untersuchungen verbanden, daß sie unter ihren Ueberresten neben dem lebendigen Ausdruck jener seltenen Eigenschaft zugleich die ersten bewunderungswürdigen Muster von idealen Speculationen aufgestellt haben."

Längst allerdings ist anerkannt und schon von einigen der nächsten Zeitgenossen wurde es ausgesprochen, daß es Wolf nicht gelungen ist, von dieser Begriffsbestimmung aus zur festen Geschlossenheit eines in sich einheitlichen Systems vorzudringen. Wir werden zuletzt mit einer tabellarischen Aufzählung von vierundzwanzig verschiedenen Einzelwissenschaften abgefunden, wo wir folgerichtigen inneren Zusammenhang und frei aus sich selbst gestaltende Gliederung zu erwarten und zu fordern berechtigt sind. Dennoch ist Wolf durch diesen encyklopädischen Aufbau, wenn auch nicht, wie man übertreibend gesagt hat, der Begründer der Alterthumswissenschaft, so doch deren mächtigster Förderer und Umgestalter geworden. Zum ersten Mal erfaßte sich die Alterthumswissenschaft, die sich bis dahin in ihrem Verhältniß zu verwandten anderen Wissenschaften noch niemals bestimmt abgegrenzt hatte, in ihrer wissenschaftlichen Selbstständigkeit. Zum ersten Mal wurde der Kreis der Alterthumswissenschaft klar umschrieben. Erst jetzt trat das Sachliche dem Sprachlichen gegenüber in seine vollen Rechte. Vollgewichtiger noch als bei Heyne war die Erforschung des Lebens und der Geschichte des Alterthums nicht mehr blos Hilfsmittel zur Erklärung der alten Schrift- und Bildwerke, sondern eigenste Aufgabe, großer und würdiger Hauptzweck. Alle Welt weiß, was für großartige Anregungen grade für die geschichtliche Behandlung des Alterthums von dieser Auffassung ausgingen.

Wolf seinerseits beschränkte sich in seinen Studien fast ausschließlich auf die alten Schriftwerke. Goethe's ergötzliche Er-

zählungen melden, wie zweifelnd und ketzerisch er sich gegen eine Hauptseite des griechischen Alterthums, gegen die Erkenntniß der bildenden Kunst verhielt. Innerhalb seines Gebietes aber war er vollendeter Meister. Er ist der Schöpfer strenger Methode, und von Wolf selbst vor Allem gilt, was er in seiner geistvollen Charakteristik Winckelmann's vorzugsweise an Winckelmann rühmte, daß er etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus ihnen, sondern nur an ihnen lernen läßt, — ihren Geist.

Er, der nach Goethe's Ausdruck seine köstlichsten Worte an den Wänden des Hörsaals verhallen ließ, hat verhältnißmäßig wenig geschrieben.

Aber hätten wir auch nichts von ihm als seine unsterblichen Prolegomena zu Homer, er wäre doch einer der gewaltigsten Bahnbrecher nicht blos in der Geschichte der Alterthumswissenschaft, sondern des gesammten tiefsten Geisteslebens.

Fr. Aug. Wolf's „Prolegomena ad Homerum“ erschienen 1795.

Der tiefgreifende Unterschied zwischen Volksdichtung und Kunstdichtung, den Herder geistreich geahnt, erhob sich in diesen scharfsinnigen Untersuchungen über die Entstehung und Fortpflanzung der Homerischen Gesänge zu klarer wissenschaftlicher Einsicht, zur Darlegung einer unumstößlichen geschichtlichen Thatsache von unermeßlichster Tragweite, die unverändert bestehen bleibt, obgleich seitdem unsere Kenntniß von den Bildungszuständen des Homerischen Zeitalters sich wesentlich verändert hat. Die Anschauungen über Wesen und Entwicklung nicht blos der alten Dichtung, sondern der Dichtung überhaupt, vertieften sich von Grund aus. Was vom Unterschied des Homerischen Epos vom Kunstepos galt, das mußte auch von der epischen Dichtung der anderen Völker und Zeitalter gelten; was vom Epos galt, das mußte auch von der Lyrik, ja theilweise selbst vom Drama gelten. Erst jetzt war die Wissenschaft der Literaturgeschichte möglich geworden. Und von der veränderten und vertieften Auffassung der Anfänge der Dichtung erstreckte sich

die veränderte und vertiefte Auffassung sofort auch auf die Erforschung der alten Mythen- und Sagenwelt und der in dieser niedergelegten Urgeschichte. Und selbst wo die unmittelbar stoffliche Einwirkung fehlte, da wirkte die hier glänzend vor Augen gestellte schlagende Kraft der strengen kritischen Methode, wie sie in solcher Genialität und Meisterschaft noch niemals ausgeübt worden. Kein Theil der Alterthumskunde, kein Theil der Geschichtswissenschaft, der nicht von hier aus neues Licht und neue Gestalt gewonnen.

Jetzt erwuchs jenes Philologengeschlecht großen Stils, das, um nur die größten Namen zu nennen, uns in Gottfried Hermann, in Niebuhr, Böckh, Welcker, Otfried Müller, so ruhmreich und weitwirkend entgegentritt.

Weil man durch Goethe und Schiller wieder im tiefsten Gemüth empfunden, was Poesie sei, vermochte man dem Alterthum wieder congeniales Verständniß entgegenzubringen. Stolz durfte sich die Alterthumswissenschaft fortan eine Reproduction der Antike nennen. Sie hatte die alte hohe Bestimmung der Studia humanitatis wiedererobert.

Zum Ausgangspunkt eines noch umfassenderen Bestrebens wurde sie für Wilhelm von Humboldt (1767—1835). Vom Geiste des Alterthums großgezogen, durch enge Freundschaft mit Wolf in das sprachliche Einzelstudium eingeführt, in nächster Verbindung mit Goethe und Schiller zum begeisterten Erfassen des modernen griechisch-germanischen Bildungsideals erhoben, wurde Wilhelm Humboldt selbst der typische Repräsentant dieser Geistesbewegung. Mochte er eine Charakteristik der modernen Nationen auf die des griechischen Geistes begründen wollen, mochte er Schiller's antikisirende Gedichte auf's Feinste nachempfinden und beurtheilen, mochte er an „Hermann und Dorothea“ seine ästhetische Theorie anknüpfen, mochte er Roms verfallene und doch dauernde Größe in elegischen Versen feiern, überall war es die Verbindung des griechischen Ideals mit dem modernen, speciell germanischen in harmonischer Humanität, die ihm vorschwebte. Das Antike, Athenische seines Wesens trat noch deutlicher in der Verbindung des Staatsmanns mit dem Schrift-

steller hervor. Humboldt war ein pflichttreuer und ein sehr einsichtsvoller und gewandter Staatsmann; aber höher stand ihm, wie er selbst aussprach, dennoch stets das Leben in idealen Sphären, das unabhängige Streben des Geistes. So kann es nicht verwundern, daß er einen wechselvollen Lebensgang endlich mit der einsamen, undurchbrechbaren Ruhe einer geistdurchdrungenen Forscherthätigkeit beschloß. In den akademischen Aufsätzen seiner letzten Jahre, in den Vorarbeiten zu dem großen Werke über die Kawi-Sprache, das erst nach seinem Tode erschien, legte er den Grund zur vergleichenden Sprachwissenschaft.

Hat sich so die grammatische Seite der Alterthumskunde gewaltig erweitert, so wird und muß sich die geschichtliche Seite — das sind die zielzeigenden Worte, mit denen einer der größten Schüler und Nachfolger Wolf's, August Böckh, 1850 die Berliner Philologenversammlung eröffnete — auf Grund der immer gewaltiger eindringenden Kenntniß der vorgriechischen morgenländischen Völker allmählich zu einer vergleichenden Kulturgeschichte des gesammten Alterthums erweitern.

Aber es ist nicht zu befürchten, daß die schöne Griechenwelt nicht dennoch nach wie vor der strahlende Kern all' dieser Studien bleibt, der unversiegliche Quell aller ächten heiteren freien Menschenbildung.

2.

Geschichte.

Schlözer. Johannes Müller. Spittler.

Die Alterthumswissenschaft wurde groß, weil sie mit dem tiefsten Zeitanliegen auf's innigste verwachsen war. Der Geschichtswissenschaft ward nicht die gleiche Gunst.

Schiller blieb mit seinen Meisterwerken vereinzelt. Geschichtlicher Sinn und geschichtliches Verständniß ist nur, wo bewegtes politisches Leben ist.

August Ludwig von Schlözer, am 5. Juli 1735 zu Gappstadt in der Grafschaft Hohenlohe-Kirchberg geboren, von 1769 bis 1809 einer der gefeiertsten Universitätslehrer Göttingens, ist der Ahnherr der neueren deutschen Geschichtsschreibung.

Ein jahrelanger Aufenthalt in Schweden und Rußland hatte seine geschichtlichen Studien vornehmlich auf nordisch-russische Geschichte gerichtet, um deren Erforschung und Bearbeitung er sich sowohl durch eigene geschichtliche Darstellungen wie namentlich durch die Herausgabe und Uebersetzung der altrussischen Nestor'schen Chronik die wesentlichsten Verdienste erworben hat. Und er war dergestalt von dem Umfang und Glanz der russischen Machtstellung befangen, daß er sein ganzes Lebelang nur Auge hatte für große Massenbewegung und für das Uebergewicht roher Kraftentfaltung. Die geistige Größe der Griechen mit allen poetischen Eigenschaften ihrer Helden, sagt Schlosser spottend, verschwindet aus seinen Augen vor der unzählbaren Menge der Mongolen und Tartaren, und Miltiades wird ihm zum Dorfschulzen, verglichen mit den rohen Hordenführern und mit einem Attila und Tamerlan, die an der Spitze von Hunderttausenden fechten. Wir haben daher zu Schlözer kein inneres Verhältniß mehr, zumal auch sein Vortrag ganz unsäglich formlos und nachlässig ist. Dennoch ist unleugbar, daß seine „Vorstellung der Universalhistorie“ (1772 und 1773), die in der dritten, sehr veränderten Auflage von 1785 den Titel „Weltgeschichte nach ihren Hauptabtheilungen“ annahm, in die Methode der geschichtlichen Behandlung, wie sie bis dahin in Deutschland üblich gewesen, den bedeutendsten Umschwung brachte. Voltaire und Gibbon, besonders aber Robertson waren ihm Führer und Vorbild. Die Geschichte, die nach Schlözer's eigenem Ausdruck in Deutschland weiland nichts als ein Gemengsel von einigen historischen Datis war, die der Theolog zum Verständniß der Bibel, und der Philolog zur Erklärung der alten griechischen und römischen Schriftsteller, und, wie wir hinzusetzen können, der Jurist zur Ergründung der Rechtsalterthümer und der Rechtsgeschichte nöthig hatte, erhob sich fortan auch in Deutschland zu dem Rang einer fest und einheitlich

auf sich selbst gestellten Wissenschaft und wurde das scharf betonte Streben nach pragmatischer Einsicht in den inneren Zusammenhang und die geheime Verkettung des thatsächlichen Verlaufs der menschlichen Dinge. In dem leidenschaftlichen Streit, der zwischen Herder und Schlözer über Wesen und Behandlung der Geschichte geführt wurde, war Herder durch Weite und Freiheit des Blicks unstreitig der Ueberlegene; aber das Ziel, die Erhebung der Geschichte aus ödem Kleinkram zur Geschichte der bald fortschreitenden bald entartenden Menschheit, war in Beiden dasselbe.

Und unvergeßlich ist der mächtige Einfluß Schlözer's auf die Besserung der herrschenden Zustände, auf die Erweckung des politischen Sinns. Der große Gelehrte hatte zugleich die schlagfertige Rührigkeit eines Journalisten. Mehr noch als die Flugschriften Friedrich Karl von Moser's waren Schlözer's Briefwechsel (1770 bis 1780) und Schlözer's Staatsanzeigen (1783 bis 1793) der Schrecken aller schleichenden Kabinetspolitik und Beamtenwillkür. Hand in Hand mit den journalistischen Fehden gingen seine sogenannten Zeitungscollegien und seine Vorlesungen über Politik, in denen er die Dinge, die er in seine Zeitschriften nicht aufzunehmen wagte, vor einem zahlreichen Zuhörerkreise auf den Katheder brachte. Seine Wirkung war um so gewaltiger, je unangreifbarer sein Charakter war. Und wenn Schlözer gleichwohl sich als der unerbittliche Widersacher der nordamerikanischen und der französischen Revolution zeigte, so war der Grund dieses Widerstandes nicht sowohl, wie man vielfach gemeint hat, die feige Rücksicht auf das Verhältniß Göttingens zu England, als vielmehr der Haß gegen jede Gewaltthätigkeit und Rechtsverletzung, gleichviel von welcher Seite sie komme, und die leider durch den Ausgang der französischen Revolution nur allzu gerechtfertigte Furcht vor der vorauszusehenden Reaction.

Schlözer's Schüler, aber an Breite des Ruhms ihn bald überragend, war Johannes Müller, geboren am 3. Januar 1752 zu Schaffhausen.

Ein reiches Talent, von der Natur zu allem Hohen und Großen angelegt, aber ohne festen sittlichen Halt; in ungezähmtem

Ehrgeiz nach einflußreicher politischer Stellung ringend, und in diesem Streben nach Ehren seine Ehre untergrabend. Erst entschiedener Gegner Oestreichs, dann in östreichischen Diensten; erst Vorkämpfer für die Begründung eines unter Preußens Führung stehenden deutschen Fürstenbundes, dann Anhänger und Vertheidiger des Rheinbundes. In Berlin, wohin er von Wien aus als Sekretär der Akademie und als Historiograph des königlichen Hauses berufen war, eine Stütze der deutschen Sache; kurz darauf der Bewunderer und Günstling Napoleon's. Es war eine eigenthümlich tragische Nemesis, daß, als er endlich durch die Gunst Napoleon's die oberste Leitung des öffentlichen Unterrichtswesens im neu errichteten Königreich Westfalen gewonnen hatte, er hingerafft wurde vom Gram über die Brutalitäten, die er vom König Jerome erleiden mußte. Er starb zu Kassel am 11. Mai 1809.

Müller's Ruhm stützt sich hauptsächlich auf seine Schweizergeschichte, deren erster Band 1780 und umgearbeitet 1786 erschien, und die von ihm bis zum Eintritt des Reformationszeitalters fortgeführt wurde. Die Zeitgenossen hatten für dieses Werk nur den Ausdruck höchster Bewunderung; Johannes Müller galt ihnen als unbedingt erster Geschichtsschreiber. Der Stoff schlug ein in die Vorliebe für das einfach patriarchalische Wesen, die sich seit Rousseau in alle Gemüther gesenkt hatte, und in das hochwallende, aber in sich unklare Freiheitspathos, von welchem auch Goethe's Götz, Schiller's Räuber und die gleichzeitigen Ritterstücke getragen sind. Das deutsche Mittelalter, das so lang verkannte, erschloß sich hier wieder in ungeahnter Lebensfülle. Und es war zum ersten Mal, daß sich hier in deutscher Sprache, vor Schiller und neben Schiller, die Geschichtsschreibung bewußt wieder als Kunst erfaßte und bis zu einem gewissen Grade sogar zu hinreißender Meisterschaft erhob. Charakterschilderungen wie die Schilderungen Erlach's, Rudolf Bruns', Hanns Waldmann's, sind von tiefem psychologischen Feinsinn und von großer dramatischer Kraft; viele seiner Schlachtengemälde sind an Anschaulichkeit und Lebendigkeit unübertroffen. Jetzt aber ist der einst so glänzende Ruhm Müller's fast gänzlich verblaßt. Wir

wissen jetzt, daß das Quellenstudium Müller's, so prahlerisch er sich dessen rühmte, nur ein sehr unzulängliches war, und daß er die unerläßliche Aufgabe, die Quellen selbst wieder einer Kritik zu unterwerfen, nicht einmal ahnte. Die anspruchsvolle Nachahmung der Taciteischen Schreibweise, von Müller zwar geleugnet, aber thatsächlich unleugbar, erscheint uns gespreizt und gekünstelt.

Dauernderen Werth haben Müller's „Vierundzwanzig Bücher allgemeiner Geschichte“ behalten, die, langsam gereift, erst nach seinem Tode erschienen und in bewundernswerther Knappheit und doch mit bisher unerreichter Ausdehnung des Stoffgebiets die Aufgabe der Universalgeschichte in einer weit über Schlözer hinausgehenden Weise lösten. So manches Verfehlte und Unwürdige in Müller's Leben und Leistungen fand durch dieses posthume Werk eine sein Bild reinigende und wiederherstellende Sühne.

Weit weniger geräuschvoll, aber viel tiefer und nachhaltiger war die Wirksamkeit Spittler's.

Ludwig Timotheus Spittler war am 11. November 1752 zu Stuttgart geboren. Im Tübinger Stift hatte er Theologie studirt, und gelehrte und geistvolle kirchengeschichtliche Abhandlungen waren die ersten Früchte seiner schriftstellerischen Thätigkeit gewesen. Im Jahr 1778 als Professor der Kirchengeschichte nach Göttingen berufen, veröffentlichte er 1782 seinen „Grundriß der Geschichte der christlichen Kirche“. Es war ein epochemachendes Werk; von unangreifbarer Gründlichkeit der Quellenforschung, aber kurz und übersichtlich und durch die lebensvolle Zeichnung der eingreifenden Ereignisse und Persönlichkeiten allen Bildungskreisen gleich zugänglich und anziehend. Die Grundanschauung war der Freisinn und die ächt menschliche Milde Lessing's und Herder's; fern von allem confessionellen Hader, in dessen Festhaltung und Verschärfung die Kirchengeschichte bisher ihre hauptsächlichste Bestimmung gesehen hatte. Trefflich sagt Heeren in seiner trefflichen Schrift über Spittler (1812. S. 13), dieser zum ersten Male habe die Kirchengeschichte nicht als Theolog, sondern rein als Historiker behandelt. Seit dem Frühjahr 1782 aber wendete sich Spittler ausschließlich der politischen

Geschichte zu. Rasch folgten sich die „Geschichte Würtembergs unter der Regierung der Grafen und Herzoge“ (1783) und die „Geschichte des Fürstenthums Hannover bis zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts“ (1786); in den Jahren 1793 und 1794 folgte in zwei Theilen der „Entwurf der Geschichte der europäischen Staaten“. Und auch diese Geschichtswerke sind in der Geschichte der deutschen Geschichtsschreibung ein nicht minder wichtiger Einschnitt als Spittler's Kirchengeschichte. Mehr als irgendeiner seiner deutschen Vorgänger machte Spittler, aufgewachsen unter den schweren Bedrückungen und Verfassungskämpfen, welche unter Herzog Karl die Bevölkerung Würtembergs auf's tiefste erregt hatten, die Geschichte, die bis dahin wenig mehr als Kriegs- und Regentengeschichte gewesen, zu einer Geschichte der Verfassungen und staatlichen Einrichtungen, ihrer Entstehung, Fortbildung, Entartung, Wiederherstellung.

Zuletzt bearbeitete Spittler auch die theoretische Staatslehre. Diese „Vorlesungen über Politik“ wurden 1828 von Karl Wächter herausgegeben, und fanden selbst in dieser späten Zeit bei gewiegten Staatsmännern die verdienteste Anerkennung.

Namentlich auch als akademischer Lehrer war Spittler von weitwirkendem Einfluß. Sein Vortrag war, besonders in den letzten Jahren, überaus glänzend, und doch immer gediegen. Zahlreiche Schüler ersten Ranges haben von ihm ihre erste Anregung empfangen; Hugo, Heeren, Savigny, Schlosser.

Im März 1797 vertauschte Spittler den Katheder mit dem Würtembergischen Ministerportefeuille. Nicht zu seinem Glück. Fürstliche Willkür und Herrschsucht hemmte und vereitelte seine besten Pläne. Er verzehrte sich in Gram und Unmuth. Er starb am 14. März 1810.

Wenn selbst Spittler der Gefahr des Veraltens nicht entgangen ist, so ist dies keine Schmälerung seiner hervorragenden Bedeutung, sondern nur der schlagende Beweis, wie mächtig inzwischen die deutsche Geschichtswissenschaft fortschritt.

Der Hebel dieses Fortschritts war, daß unter dem Schimpf und dem Elend der Napoleonischen Weltherrschaft Deutschland endlich

aus seinem politischen Schlummer erwachte. Mit der Erstarkung des politischen Sinns erstarkte auch der geschichtliche.

Barthold Niebuhr trat auf.

In Kopenhagen 1776 geboren, ging er nicht den üblichen Weg des deutschen Gelehrten. Nur aus der Ferne wirkte der Einfluß Wolf's auf ihn; im Wesentlichen war er Autodidakt. Die politischen und wirthschaftlichen Verhältnisse lehrte ihn besonders ein Aufenthalt in England mit Schärfe auffassen und beurtheilen. Seit 1806 war er handelnder Staatsmann, der an Stein's Seite alle Freuden und Drangsale, alle Hoffnungen und Schwierigkeiten der Wiedergeburt Preußens werkthätig theilnehmend durchlebte und durchkämpfte.

Während Preußen unter dem Druck Napoleon's seufzte, hielt er an der Berliner Universität Vorträge über die römische Geschichte, welche die Grundlage seines epochemachenden Lebenswerkes wurden. Indem er seine Erfahrungen in Gesetzgebung und Verwaltung und Wolf's kritische Methode auf die Betrachtung der römischen Urgeschichte übertrug, wurde er der Begründer einer ganz neuen Art geschichtlicher Einsicht und Forschung.

Sechstes Kapitel.

Georg Forster.

Die Zeitgenossen bewunderten Georg Forster als einen klassischen Schriftsteller von seltener Wissensfülle und Formvollendung. Wir, die wir inzwischen seine damals noch unbekannten Briefe kennen gelernt haben, bewundern und lieben in ihm zugleich einen der edelsten und reinsten Menschen, und wir schenken ihm eine um so tiefere Theilnahme, je erschütternder die furchtbare Tragik ist, die über seine letzten Lebensjahre hereinbrach.

Ganz ungewöhnliche Jugenderfahrungen hatten Georg Forster schon früh zu einem hervorragenden Naturforscher, zu einem ganz unvergleichlichen Kenner der Länder- und Völkerkunde gemacht.

Er war am 26. November 1754 zu Nassenhuben bei Danzig geboren. Als elfjähriger Knabe bereits begleitete er seinen Vater auf einer im Auftrag der russischen Regierung unternommenen wissenschaftlichen Reise über St. Petersburg an die Ufer der Wolga bis Saratow. Kurz darauf siedelte sein Vater, Johann Reinhold Forster, dessen leidenschaftlich unruhigem Wesen und dessen scharf ausgeprägtem Zug zur Botanik die stille Dorfpfarre zu eng war, mit seiner gesammten Familie nach England über, wo er in Warrington in der Nähe von Manchester eine Stelle als Lehrer der Naturgeschichte fand. Dort gelang es ihm, einen Ruf zur Betheiligung an der zweiten großen Entdeckungsreise Cooks zu erhalten. Georg Forster, der kaum Siebzehnjährige, durfte sich anschließen. Statt der hergebrachten akademischen Studienjahre die harte, aber sinnenfrische Schule einer dreijährigen Weltumsegelung.

Am 13. Juli 1772 begann die kühne Fahrt. Von Plymouth nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung. Von dort nach Neuseeland, über den Polarkreis, dann hinab in den südlichen Theil des indischen Meeres bis zum 48. Grad südlicher Breite. Sodann zu den Gesellschaftsinseln mit längerem Aufenthalt in dem herrlichen Tahiti. Ueber Londons Antipoden hinaus in langen und gefahrvollen Ummwegen wiederum nach dem Südpol hin, bis endlich am 30. Januar 1774 ein Eisfeld von unabsehlicher Größe dem schreckenvollen Wagniß in der Breite von 71 Graden 10 Minuten das Ziel steckte. Zurück über die Marquesasinseln und Tahiti nach jener Inselgruppe, welcher Cook den Namen der Freundschaftlichen Inseln gab. Darauf die großartige Entdeckung der Neuen Hebriden und Neu-Caledoniens. Dann über die ganze Breite des Südmeeres an die Küsten des Feuerlandes in Amerika. Umschiffung des Cap Hoorn, erneute Entdeckung von Neu-Georgien. Von hier aus wiederum der Versuch, sich dem Südpol zu nähern; doch hemmten diesmal die Eisfelder bereits im sechzigsten Grade den Lauf. Entdeckung

des Sandwichslands. Ueber das Cap der guten Hoffnung, über St. Helena und die Azoren zurück nach England. Am 30. Juni 1775 landeten die Reisenden in Spithead. Sie hatten im Zeitraum von drei Jahren eine größere Anzahl von Meilen zurückgelegt als je ein anderes Schiff vor ihnen; ihre Curslinien umfaßten mehr als dreimal den Umkreis der Erdkugel.

Mißhelligkeiten mit der englischen Regierung verhinderten Reinhold Forster, den Vater, die in Aussicht genommene Reisebeschreibung auszuarbeiten und zu veröffentlichen. Da trat Georg Forster, der Sohn, an seine Stelle. Georg Forster's Reisebeschreibung erschien zuerst englisch 1777, dann deutsch 1779, unter dem Titel: „Johann Reinhold Forster's und Georg Forster's Reise um die Welt in den Jahren 1772—1775.“

Das Werk des zweiundzwanzigjährigen Jünglings war ein unvergängliches Meisterwerk.

Ueber die große wissenschaftliche Ausbeute, welche die Reise für die Naturgeschichte und insbesondere für die Pflanzenkunde gebracht hatte, berichtet Forster nur insoweit, als es die Rücksicht auf die allgemeinen Bildungskreise, für welche seine Reisebeschreibung bestimmt war, gestattete; diese Seite blieb einer besonderen fachwissenschaftlichen Schrift vorbehalten, die er in Gemeinschaft mit seinem Vater herausgab. Sein sinnendes Auge ruht ganz und gar auf den Wundern der neuentdeckten Landschaft und Menschenwelt. Aber diese Schilderungen sind so greifbar anschaulich und individualisirend wahr und doch so ächt und tief dichterisch, sind so fest und treu gegenständlich und doch so warm und phantasievoll, sind so durchaus nur im strengsten Dienst der Wissenschaft die verschiedenartige Abstammung der einzelnen Völkerschaften und den Einfluß der klimatischen Verhältnisse und der Nahrungsstoffe auf die Eigenthümlichkeiten des Naturells und der Sitte verfolgend und doch von so entzückender Formen- und Farbenfülle, daß man gar nicht genug staunen kann über dieses wunderbare Zusammen von Forscherernst und Künstlerkraft. Ein Meisterwerk feinster und urkundlichster Menschenbeobachtung, die zu den Phantastereien Rousseau's vom

Naturzustand und zu den aus diesen Phantastereien hervorgegangenen Schilderungen Bernadin de St. Pierres im schärffsten Gegensatz steht; und zugleich ein Meisterwerk unnachahmlichster Poesie.

Tahiti ist vor Allem der Zaubername, der sich seitdem in jedes fühlenden Menschen Phantasie festsetzte. Will Jean Paul das Süßeste irdischer Glückseligkeit nennen, so ruft er uns Tahiti in's Gedächtniß. Und Tahiti mit seiner anmuthigen Sitteneinfalt und den Wundern der Landschaft und Pflanzenwelt war dem beglückten Reisenden selbst der Winkel der Erde, der ihm in treuer Erinnerung vor allen anderen lächelnd winkte. Aber wer denkt nicht zugleich an seine herrliche Schilderung der zu den neuen Hebriden gehörigen Insel Tanna? Und wer denkt nicht zugleich an solche Stellen, in denen Forster mit gleich ergreifender Plastik die erschütternde Nachtseite der Wildheit bildungsloser Menschennatur lebendig vor Augen stellt?

„Forster's Reisebeschreibung“, sagt Moleschott in seinem Buch über Forster, „ist ein episches Gedicht und, wie ein ächtes Dichtwerk, liebenswürdig und menschlich in jeder Zeile. Man weiß nicht, ob von der Schönheit die Einfalt oder von der Klarheit die Wärme übertroffen wird; man weiß nicht, ist ihm der Mensch und seine Bildung und sein Glück näher, oder die schöne Flur vom heitern Himmel überwölbt. Man möchte immer weiter hören, wenn man begonnen hat, seinen Erzählungen zu lauschen, in welchen jedes Wort ein Pinselstrich ist, fest und rein gestaltend, so daß man zu sehen glaubt, wo man anfangs nur horchte. Mehr als die allseitige Unbefangenheit seines Beobachtungsgeistes, mehr als das schöpferische Gedankenleben und die gestaltende Kraft, die seinen wissenschaftlichen Leistungen ihr künstlerisches Gepräge verleihen, erquickt uns schon in jenem unübertroffenen Reisebericht die vollendete Menschlichkeit, die sein vorzüglichstes Augenmerk auf Menschen und Sitten richtete, die ihn mit weisem Verständniß den Kern des Menschen unter Federn und Tätowirungen erfassen und in jeder Gestalt und unter jeglicher Schminke das Recht der Vernunft aufsuchen und anerkennen ließ.“

In einem Aufsatz aus seiner späteren Zeit „Die Kunst und das Zeitalter“, der sich im fünften Band der von Gervinus herausgegebenen Sämmtlichen Schriften findet, enthüllt uns Forster selbst das Geheimniß seiner unnachahmlichen Darstellungskunst: „Schön ist der Lenz des Lebens, wenn die Empfindung uns beglückt und die freie Phantasie in rosigen Träumen schwärmt. Uns selbst vergessend im Anschauen des gefühlerweckenden Gegenstandes fassen wir seine ganze Fülle und werden eins mit ihm. Nicht blos die Liebe spricht: gebt Alles hin, um Alles zu gewinnen. Bei jeder Art des Genusses ist diese unbefangene Hingebung der Kaufpreis des vollkommenen Besitzes. Aber auch nur was so innig empfangen, uns selbst so innig angeeignet ward, kann wieder ebenso vollkommen von uns ausströmen und als neue Schöpfung hervorgehen. Diesen Ursprung erkennt man in den Werken, die ächtes Genie gebar; sie sind die Kinder eines edlen großen umfassenden Sinnes und einer Bildungskraft von unaufhaltsamer Energie.“

Von diesen klassischen Reiseschilderungen gilt in vollster Wahrheit das Wort, das schon Friedrich Schlegel in seiner liebevollen Charakteristik Georg Forster's aussprach, daß Georg Forster das Denken der Menschen nicht blos bereichert, sondern auch erweitert hat. Alexander von Humboldt nennt noch im Kosmos dankbaren Herzens Georg Forster seinen Lehrer. Durch Forster, setzt er hinzu, begann eine neue Aera wissenschaftlicher Reisen, deren Zweck vergleichende Völker- und Länderkunde ist.

Gegen Ende des Jahres 1778 kam Georg Forster nach Deutschland; er stand im Alter von vierundzwanzig Jahren. Er suchte eine Anstellung für seinen bedrängten Vater, der in London im Schuldthurm saß. Dieser nächste Zweck gelang nicht; erst zwei Jahre später erhielt der Vater die Professur der Botanik in Halle. Georg Forster selbst aber fand ein Unterkommen am Carolinum in Kassel als Lehrer der Naturgeschichte.

Mehr als fünf Jahre blieb Forster in Kassel. Es war eine wichtige Zeit für ihn. Die ungewöhnliche Art, in welcher er seine Jugend verlebt hatte, hatte ihn in vielen Dingen zwar weit über

sein Alter hinaus gereift, in Allem aber, was sich auf Grund und Ziel des inneren Lebens bezog, war er noch durchaus unfertig, ohne Festigkeit, allen zufälligen äußeren Einwirkungen preisgegeben. Nun wurde er ergriffen von der ganzen Herrlichkeit und Schwere der deutschen Bildungskämpfe. Goethe's mächtige Dichtung entzückte ihn; im benachbarten Göttingen sah er das rastlose Treiben und Drängen der deutschen Wissenschaft. Am tiefsten aber gährten und stürmten in ihm die religiösen Anliegen, die ihm sogleich bei seinem ersten Eintritt in Deutschland durch die Bekanntschaft und Freundschaft mit Jacobi nahegetreten waren und die jetzt um so dringender befriedigende Lösung verlangten, je plötzlicher sein Uebergang von dem frischen Anschauen der Außenwelt zu grüblerischer Innerlichkeit gewesen. Alle Wirren und Fährlichkeiten der deutschen Sturm- und Drangperiode, von denen er auf den Wogen und Inseln der Südsee nichts gewußt und geahnt hatte, kamen jetzt über ihn. Er vermochte es nicht, wie er im Sommer 1782 an seine Schwester schreibt, sein eigenlauniges Herz im Zaum zu halten. Ja, er und sein Freund Sömmerring, der berühmte Anatom, sein Alters- und Amtsgenosse, ließen sich sogar von den Netzen des Rosenkreuzerbundes umstricken, der eben damals in Deutschland sein unheimlich geschäftiges Wesen trieb. Es liegt noch immer ein Schleier über Ursprung und Absicht der Rosenkreuzer; gewiß ist, daß selbst so gesunde und helle Köpfe wie Forster und Sömmerring unter diesen Einwirkungen (vergl. Sömmerring's Leben von R. Wagner. 1844. 2. Abth., S. 40) nicht nur an die alchymistische Goldmacherkunst, sondern auch an die Möglichkeit eines unmittelbaren Verkehrs mit den Todten, ja mit Gott selbst glaubten und diesen Verkehr durch inbrünstige Gebetsverzückung zu verwirklichen strebten. Doch hielten diese Irrungen nicht lange Stand. Forster sowohl wie Sömmerring erlösten sich zu jener reinen und freien Menschenbildung, die der innerste Lebensnerv des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur ist.

Besonders in seinen Briefen enthüllt Forster seine geheimste Anschauungsweise. Am 9. März 1784 schreibt er an Jacobi's Schwester Helene: „In meinem Denken ist noch ganz kürzlich eine

Revolution vorgegangen, die, wie ich hoffe, sehr zu meiner Zufriedenheit in Zukunft beitragen wird; ich habe eine gute Portion Schwärmerei fahren lassen, und danke Gott, daß diese Entladung noch vor meinem zurückgelegten dreißigsten Jahre geschah. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, um wie vieles ich mich dadurch in meinen gesellschaftlichen und bürgerlichen Pflichten gestärkt fühle; denn aller falschen Schwärmerei Wirkung ist es, Menschen von Menschen zu entfernen ... nun hoffe ich erst, in Grundsätzen ein Mann und in ihrer Befolgung ein Mensch zu werden." An Jacobi selbst aber schreibt Forster am 7. December desselben Jahres mit Anspielung auf das bekannte Gleichniß in Lessing's Nathan noch weit entschiedener, die Schuppen seien ihm von den Augen gefallen, und fährt fort: „Wie wünschte ich, mein Bester, nun einmal mit meiner reiferen Ueberlegung und Erfahrung vor Ihren Richterstuhl treten zu dürfen und zu erfahren, nicht welcher Ring der ächte oder ob ein ächter überhaupt vorhanden ist, sondern ob es nicht Finger geben kann, auf welche der Ring, welcher es auch sei, gar nicht paßt und ob der Finger darum nicht auch ein guter brauchbarer Finger sein könne." Unerschrockener und selbstbewußter als je hatte sich wieder Forster's ursprüngliches Wesen, sein fester heller Thatsachensinn, erhoben. Mit den theosophischen Träumereien hatte er auch alle Träumereien der Metaphysik verworfen. Es giebt für ihn kein anderes Wissen als das rein erfahrungsmäßige; denn es erscheint ihm ganz unmöglich (vergl. Bd. 7, S. 334), in den über die sinnliche Erfahrung hinausliegenden Dingen über das bloße Wähnen hinauszukommen, so lange wir sind, was wir sind, d. h. Wesen, die nur Eindrücke erleiden und nur Wissen haben von den anziehenden und abstoßenden Kräften der Natur. Seeing is believing. Und es giebt für ihn kein anderes Menschheitsideal als das hohe Bewußtsein der Reinigkeit in Gedanken und That, das freudige und frisch eingreifende Theilnehmen an Allem, was das menschliche Geschlecht angeht (Bd. 7, S. 360), das unablässige Mitrathen und Mitthaten an dem unablässig vorschreitenden Kampf der Menschen nach Vervollkommnung in Erkenntniß, Glück und Freiheit.

Dies sind die Ueberzeugungen und Grundsätze, nach denen Forster fortan sein ganzes Leben hindurch unerschütterlich gewirkt und gehandelt hat.

Um ein besseres Auskommen zu gewinnen und um sich von den drückenden Verbindungen mit den Rosenkreuzern zu befreien, war Georg Forster im Sommer 1784 einem Ruf an die Universität zu Wilna gefolgt. Es wäre in dieser geistesöden unwirthsamen Wildniß für ihn ein unerträgliches Dasein gewesen, wären ihm nicht die letzten beiden Jahre dieses Aufenthalts verschönt worden durch das erste Glück seiner Ehe mit Therese Heyne, der ältesten Tochter des berühmten Göttinger Alterthumsforschers.

In den letzten Tagen des August 1787 verließ er Wilna. Die alte Reiselust erwachte wieder. Es hatten sich ihm lockende Aussichten gezeigt, vereint mit seinem Freund Sömmerring auf Kosten und im Auftrag der russischen Regierung eine neue Weltfahrt nach den Inseln der Südsee, nach Kalifornien, Japan und China zu machen. Doch zerschlugen sich diese Aussichten wegen des Ausbruchs des türkisch-russischen Krieges. Und ebenso zerschlugen sich Unterhandlungen mit Spanien über eine Reise nach den Philippinen.

Nun fand Forster im Herbst 1788 eine Anstellung als Bibliothekar in Mainz. Die ersten Jahre in Mainz waren Forster's glücklichste Zeit. Forster's einfache, aber gastliche Häuslichkeit war der Mittelpunkt feiner gebildeter Geselligkeit, an welcher Sömmerring, Johannes von Müller, Heinse und Huber belebend und fördernd theilnahmen.

Forster seufzte in all' dieser Zeit unter der Last mühseliger Uebersetzerarbeiten, welche ihm die bitterste Nahrungssorge unerbittlich auferlegte. Aber seine wissenschaftliche Frische blieb ungebeugt. Aus den Kasseler und Wilnaer und aus den ersten Mainzer Jahren stammen die Abhandlungen über Tahiti, über den Brotbaum, über Cook, über Amerika, über Neuholland, über die Menschenracen, über das Ganze der Natur, über die Leckereien; Abhandlungen, die zwar an Tiefe und Weite der Wirkung hinter

Forster's Reisebeschreibung aus der Südsee zurückstehen, aber an Freiheit und Klarheit der Anschauung, an wissenschaftlicher Durchbildung und an vollendeter Meisterschaft der Darstellung dieselbe überragen.

Humboldt hat nicht vergessen, im Kosmos auch diesen kleineren naturwissenschaftlichen Schriften Forster's ein gebührendes Denkmal zu setzen. Die neuere Naturwissenschaft sieht auf Grund derselben in Forster einen ihrer genialsten Bahnbrecher.

Namentlich seine Streifereien in das physiologische Gebiet sind von großer Bedeutung. Forster ist der vor jeder auch noch so weitgehenden Folgerung unerschrockene Bekenner der Lehre von der unbedingten und unauflöslichen Einheit von Geist und Stoffwelt. So scherzhaft und bescheiden sich Forster auch in einem Brief an Jacobi vom 10. November 1788 über seinen kleinen Aufsatz über die Leckereien äußert, dieser Aufsatz behandelt in spielend anmuthiger Form, aber mit scharf eindringender Gründlichkeit den unwiderleglich nachweisbaren Zusammenhang der Gesittung der Menschen mit ihrer Nahrungsweise. „Die dümmsten Völker nähren sich auf die allereinfachste Art; die Lebensart der klügsten ist am meisten zusammengesetzt. Die armen Feuerländer, die sich selten einmal satt essen mögen, ließen die Reisenden in Zweifel, ob sie die wenigen Vorstellungen, deren sie fähig schienen, zur Vernunft oder zum Instinct rechnen sollten. Wo giebt es rohere Menschen als die blos fleischfressenden Hirtenvölker im östlichen Asien; wo schwächere als die Indier, die größtentheils nur vom Reis leben? Wie verschieden ist hingegen der Fall so manches handfesten und verständigen europäischen Bauers, der bei einer gemischten Diät, so oft er sich gütlich thut, die beiden Indien in Contribution setzt, um zu seinem Hirsebrei Zucker und Zimmt zu genießen!“ (Bd. V, S. 179.)

Eben jetzt ist die Wissenschaft eifrig bemüht, den Grundriß dieser Lehre mit erweiterten Mitteln auszubauen.

Um so überraschender ist es, daß Forster, wie viele Stellen seiner Briefe bezeugen, allmählich die Lust an den naturwissenschaftlichen Dingen verlor und sich zuletzt denselben fast ganz entzog.

Zunächst wirkte ein äußerer Grund. Was Forster's innerste Neigung und Bestimmung war, naturforschender Reisender zu sein, das war ihm durch die Ungunst der Umstände versagt. Mußte er doch sogar auf die Ausführung seiner lang vorbereiteten „Allgemeinen Geschichte der Inseln im Südmeer“ verzichten, obgleich er zu derselben bereits die kostspieligsten Zeichnungen von den vorzüglichsten englischen Künstlern in Händen hatte! Zu so gewagtem Unternehmen fand sich kein Verleger und keine unterstützende Akademie.

Ganz besonders aber wirkten auf diesen Stimmungswechsel die äußeren Ereignisse. Die französische Revolution war ausgebrochen. Der angeborene hoheitsvolle Zug Forster's nach dem ächt und tief Menschlichen, der der innerste Kern seines Wesens war, das rückhaltslos begeisterte Streben, nach Kräften mitzuwirken an der Verwirklichung der höchsten Menschheitsideale, das ihn von jeher weit hinausgehoben hatte über alle Enge und Ausschließlichkeit zunftmäßiger Fachgelehrsamkeit, flammte jetzt in ihm um so heller und mächtiger auf, je mehr ihm die Zeichen der Zeit darauf zu deuten schienen, daß endlich der Tag der möglichsten Annäherung an die höchsten Menschheitsziele gekommen sei. Es ist höchst bedeutsam, wie durchaus innerlich, wie durchaus philosophisch die ersten Aeußerungen Forster's über das Wesen der französischen Revolution lauten. Am 30. Juli 1789 schreibt er an Heyne: „Schön ist es zu sehen, was die Philosophie in den Köpfen gereift und dann im Staat zu Stande gebracht hat, ohne daß man ein Beispiel hätte, daß je eine so gänzliche Veränderung so wenig Blut und Verwüstung gekostet hätte. Also ist es doch der sicherste Weg, die Menschen über ihren wahren Vortheil und über ihre Rechte aufzuklären; dann giebt sich das Uebrige von selbst.“ Und in einem Briefe vom 8. December desselben Jahres an Jacobi sagt er: „Frankreich ist allerdings sehr merkwürdig für den Beobachter. Es ist ein interessanter Anblick, nicht, daß es kämpft, sondern wie es kämpft. Dieser Strauß des Despotismus mit der Demokratie ist noch keinem vorigen ähnlich. Die Minen und Contreminen sind von

eigener Gattung und haben das Gepräge des Jahrhunderts der ausgebildeten Vernunft.“

Die Natur und die Naturvölker verloren für ihn an Wichtigkeit angesichts dieses gewaltigen Ringens und Kämpfens.

Es ist die zweite Epoche Forster's. Sein ganzes Wesen ist jetzt bewegt und erfüllt von den zwei großen treibenden Mächten der Zeit, von den großen Bewegungen der Literatur und Kunst, und von den großen Bewegungen der französischen Umwälzung. Er ist der klare und edle, schwungvoll begeisterte, freiheitsmuthige Vorkämpfer für die höchsten Bildungsgüter.

Viele kleine Abhandlungen, vor Allem der geistvolle, wenn auch etwas überschwengliche Aufsatz: „Die Kunst und das Zeitalter“, und der wunderbar geisteshohe Aufsatz: „Ueber Proselytenmacherei“, geben von dieser veränderten Richtung Zeugniß.

Bis in seine Uebersetzerdrangsale erstreckte sich diese veränderte Richtung. Aus Jones' englischer Uebersetzung übersetzte er Kalidasas' indisches Drama Sakontala. Ein überaus glücklicher Wurf! Forster hatte sich nicht getäuscht, als er in der am 3. April 1791 geschriebenen Vorrede die Hoffnung aussprach, daß grade die Deutschen mit ihrer bewunderungswürdigen Fähigkeit, sich mehr als alle anderen Völker in fremde Sitte und Denkart versetzen zu können, diesem seltsam zarten Gedicht Gunst und Verständniß entgegenbringen würden. Goethe und Herder wurden die weitwirkenden Verkünder und Verbreiter des Ruhms dieser „ersten und schönsten Blume des Morgenlandes“. Wenig mehr als ein Jahrzehnt später wurde Friedrich Schlegel, einer der wärmsten Bewunderer Forster's, der Begründer der indischen Philologie in Deutschland. Und ist es auch nur eine jener Zufälligkeiten, mit denen die Geschichte oft ihr neckendes Spiel treibt, daß wenige Monate nach dem Erscheinen dieser Sakontalaübersetzung an demselben Ort, in welchem sie entstanden war, Derjenige geboren wurde, der am genialsten und großartigsten die Frucht dieser Aussaat verwerthete, — am 14. September 1791 wurde in Mainz Franz Bopp geboren —, so ist doch gewiß, daß ohne diese Anregungen Bopp schwerlich seinen Weg gefunden hätte.

Jedoch das eigenartigste Werk dieser zweiten Epoche Forster's sind die „Ansichten vom Niederrhein“, die den dritten Band seiner „Sämmtlichen Schriften“ bilden; das Ergebniß einer dreimonatlichen Reise, welche Forster im Frühling 1790 über Köln und Düsseldorf nach Belgien, Holland und England machte.

Sein Reisebegleiter war ein genialer Jüngling von zwanzig Jahren, schon damals in allen Zweigen der Naturwissenschaft auf's gründlichste unterrichtet, Alexander von Humboldt. Dennoch lebt Forster fast ganz ausschließlich nur den künstlerischen und politischen Eindrücken.

Mit vollem Recht nennt man Forster unter unseren besten Kunstschriftstellern. Freilich sieht man überall, daß er, der in ein bisher ihm fremdes Gebiet trat und daher nur über einen sehr geringen Umfang von Kunstanschauungen zu gebieten hatte, nicht frei ist von den Einseitigkeiten, an welchen das Kunsturtheil seines Zeitalters litt. So sehr er ergriffen wird von der Macht des Kölner Doms, für die Kunstwunder in Brügge fehlt ihm die Aufmerksamkeit, für das unvergleichliche Altarbild in Gent hat er nur wenige gleichgültige Worte. Auch in der Beurtheilung von Rubens, der ihm von Köln und Düsseldorf an auf Schritt und Tritt begegnete, ist viel Schwanken und Unsicherheit. So sehr wir auch einstimmen mögen, wenn er in dessen Jüngstem Gericht nur „die wilde bacchantische Mänas“ erkennt, „die alle Bescheidenheit der Natur verleugnet und voll ihres Gottes den Harmonienschöpfer Orpheus zerreißt“; es bleibt befremdend, daß er zwar die Amazonenschlacht und die Porträts preist, die großen Bilder des Antwerpener Doms aber, in denen doch Rubens in frischer Nachwirkung seiner italienischen Lehrjahre so rein und gewaltig ist, nicht genügend beachtet. Allein Auge und Nerv für die bildende Kunst hatte Forster durchaus. Nicht umsonst hatte er von Jugend auf im poesievollen sinnenfrischen Anschauen der Natur und ihrer großen und kleinen Formen gelebt und gearbeitet. Was Wunder also, daß der vollendete Meister poesievoller und sinnenscharfer Naturschilderung sogleich auch der vollendete Meister poesievoller und sinnenscharfer Kunstschilderung

ist? Seine Schilderungen sind nicht so sinnendurchglüht wie die Schilderungen Heinse's, aber sie sind lebensvoll anschaulich, gegenständlich plastisch, sie sind der entzückende Ausdruck eines edlen und hochgestimmten Geistes, der, wie Forster selbst vom ächten Kunstgenuß fordert, „im Kunstwerk den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und Alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eigenen verwandten Wesens hochahnend wiederfindet“.

Nicht mehr so unmittelbar betheiligt sind wir bei dem politischen Theil. Er hat für uns nur noch geschichtlichen Werth. Die hier geschilderten Ereignisse, die Unruhen in Aachen und Lüttich und der wilde pfäffische Aufstand Brabants gegen die Neuerungen Joseph's II. wurden bald überholt von den furchtbaren Ereignissen der französischen Revolution. Die hier gestellten Forderungen nach Preßfreiheit, nach öffentlicher Gerichtspflege und nach Selbstverwaltung sind jetzt überall verwirklicht. Aber unveraltbar ist die anziehende Kraft der hohen und reinen Gesinnung, der mannhaft tapferen und doch maßvollen Freiheitsbegeisterung. Das Thema ist: „Nous ne voulons pas être libres, wir wollen nicht frei sein, antworten uns die Niederländer, wenn wir sie um ihrer Freiheit willen glücklich preisen, ohne doch vermögend zu sein, uns nur etwas, das einem Grunde ähnlich gesehen hätte, zur Rechtfertigung dieses im Munde der Empörer so paradoxen Satzes vorzubringen. Nous ne voulons pas être libres! Schon der Klang dieser Worte hat etwas so Unnatürliches, daß nur die lange Gewohnheit, nicht frei zu sein, die Möglichkeit erklärt, wie man seinen tückischen Führern so etwas nachsprechen könne. Nous ne voulons pas être libres! Arme betrogene Brabanter, das sagt Ihr so ohne Bedenken hin; und indem Ihr noch mit Entzücken Euren Sieg über die weltliche Tyrannei erzählt, fühlt Ihr nicht, wessen Sklaven Ihr waret und noch seid!“

Forster erreichte mit diesem Buch den Höhepunkt seines Ruhmes. Lichtenberg sprach nur die allgemeine Meinung aus, als er am

1. Juli 1791 an Forster schrieb, daß er die Ansichten vom Niederrhein für eins der ersten Werke in unserer Sprache halte.

Da kam im October 1792 die Eroberung von Mainz durch die Franzosen, die für ihn eine so verhängnißvolle Schicksalswendung wurde.

Trotz seiner lebhaften Theilnahme für die Ziele und Fortschritte der französischen Revolution war Forster doch bisher allem revolutionären Treiben fremd geblieben. Auf seiner letzten Reise hatte er in Paris dem großen Nationalfest auf dem Marsfeld beigewohnt und er glaubte als Ueberzeugung aussprechen zu dürfen, daß eine Gegenrevolution schlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit sei; aber er war so weit entfernt von dem Wunsch, diese Revolution auf Deutschland übertragen zu sehen, daß er sich vielmehr besonders deshalb unter die Gegner des von den deutschen Fürsten unternommenen Reactionskrieges stellte, weil er fürchtete, daß bei so unbesonnenem und fruchtlosem Unternehmen auch in Deutschland Gährungen und Aufstände nicht ausbleiben würden (Bd. 8, S. 147). Und auch nachdem die Feindseligkeiten bereits begonnen und die bedrohten Rheinlande vom leidenschaftlichen Für und Wider entbrannt waren, enthielt er sich aller thätigen Parteinahme; nur daß es bei der herrschenden Partei Verdacht erregte, daß, wie sich Forster in einem Brief vom 5. August 1792 an Jacobi ausdrückt, sein grader Sinn nicht Anhänglichkeit heucheln mochte, wo er seine Achtung verweigern mußte. Ja selbst nach der Einnahme von Mainz behielt er zunächst noch seine Zurückhaltung. Er war nicht geflohen wie die Anderen, weil (Bd. 8, S. 240. 243) es ihm feig dünkte, mit Verleugnung seiner Grundsätze sich an Adel und Geistlichkeit anzuschließen, und weil er nicht wußte, wohin bei dem Verlust seiner Habe mit Frau und Kindern sich wenden; aber nur mit sehr getheiltem Herzen sah er die Revolution unter seinen Augen, nach wie vor erschien ihm der Weg stiller Reform als möglich und als allein wünschenswerth. „Ich bleibe dabei“, schreibt Forster noch am 21. December 1792 an den Buchhändler Voß, „daß Deutschland zu keiner Revolution reif ist und daß es schrecklich, gräßlich sein

wird, sie durch das halsstarrige Bestehen auf die Fortsetzung des unglückseligsten aller Kriege unfehlbar vor der Zeit herbeizuführen; ich möchte bittend vor allen Fürsten Deutschlands stehen und sie um ihres eigenen Lebens und um des Glücks ihrer Völker willen bitten, es bei Dem, was geschehen ist, bewenden zu lassen, nicht Alles auf's Spiel zu setzen . . ., von oben herab ließe sich jetzt in Deutschland so schön eine Verbesserung friedlich und sanft verbreiten und ausführen, man könnte so schön, so glücklich von den Vorgängen in Frankreich Vortheil ziehen, ohne das Gute so theuer erkaufen zu müssen . . . ich erkenne mit schrecklicher Gewißheit die ganze Stärke der Gewitterwolke und möchte sie so gern abhalten und zertheilen!“ Aber auf die Dauer war diese neutrale Stellung undurchführbar. Bald wurde er immer unentrinnbarer in den Strudel der Ereignisse gezogen, und bald durchbrach in ihm das drängende Freiheitsgefühl alle Rücksicht. Man kann nicht ohne Erschütterung lesen, was Forster am 6. Januar 1793 an Sömmerring (vergl. Sömmerring's Leben. Bd. 1, S. 279) schreibt: „Ich habe mich für eine Sache entschieden, der ich meine Privatruhe, meine Studien, mein häusliches Glück, vielleicht meine Gesundheit, mein ganzes Vermögen, vielleicht mein Leben aufopfern muß; ich lasse aber ruhig über mich ergehen, was kommt, weil es als Folge einmal angenommener und noch bewährter Grundsätze unvermeidlich ist. Eins allein, weiß ich, ist unantastbar mein, weil ich allein es antasten könnte; das ist mein Bewußtsein.“ Er, der schon in seinen Ansichten vom Niederrhein zur Vertheidigung der gewaltthätigen Neuerungen Joseph's II. dem bekannten Wort Lessing's, daß, was Blut koste, gewiß kein Blut werth sei, die Erwägung entgegengestellt hatte, daß für Meinungen von jeher Blut vergossen worden und daß ohne solche gewaltsame Mittel wir vielleicht noch in unseren Wäldern Eicheln fräßen, er, der schon damals kühn behauptet hatte, daß, wer den Zweck wolle, auch die Mittel wollen müsse und daß Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes meist nur Befeindung des unveräußerlichen Anrechts der Menschen auf Freiheit und Glückseligkeit sei, schreckte nicht zurück vor der Revolution und hielt die Betheiligung an derselben um so

mehr für seine Pflicht, je mehr es galt, die Bürger einerseits aus ihrer Schlaffheit aufzurütteln und andererseits sie der sinnlosen Wüstheit wüster Demagogen zu entreißen. Und er, der von Kindheit auf in unstetem Wanderleben ein vaterlandsloses Dasein geführt hatte, schreckte nicht zurück selbst vor den weitgehendsten Folgerungen der kosmopolitischen Anschauungsweise seines Jahrhunderts; er sah das Vaterland nur da, wo nach seiner Meinung die Freiheit war, und glaubte, wie er noch in einer seiner letzten Schriften, in den „Parisischen Umrissen“ (Bd. 6, S. 312) hervorhebt, mit Lessing sagen zu dürfen, daß gewisse Zeiten Männer verlangen, die über die Vorurtheile der Völkerschaft hinweg seien und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhöre. Er wurde wegen seines geläufigen Französischsprechens Mitglied der obersten Verwaltungsbehörde. Er wurde Mitglied der Klubbisten, d. h. der politischen Propaganda der rückhaltslos französisch Gesinnten.

Die Tragödie vollzog sich rasch. Die deutschen Heere trafen ernste Anstalten, Mainz zurückzuerobern. Am 25. März 1793 ging Forster mit zwei anderen Abgeordneten nach Paris, um dort den Wunsch nach Einverleibung des neuen Freistaates in die Grenzen Frankreichs dem französischen Nationalconvent zu überbringen. Kurze Zeit darauf aber war Mainz wieder in den Händen der Deutschen.

Forster's Schuld rächte sich schwer. Seitdem war Forster's Leben eine ununterbrochene Kette entsetzlichster Leiden.

Nach der Wiedereinnahme von Mainz wurde auf Forster's Kopf ein Preis von hundert Ducaten gesetzt. Forster blieb in Paris, hineingestoßen in alles Elend des Flüchtlingslebens. Er hatte mit der traurigsten Armuth zu kämpfen; bitter scherzt er, er habe auf der Welt jetzt auf nichts mehr achtzugeben als auf seine sechs Hemden. Seine Familie war von ihm getrennt; zuerst in Straßburg, dann in Neufchatel. Forster hatte, um die Seinigen vor aller Unbill sicherzustellen, schon während der Mainzer Revolution dies schwere Opfer auf sich genommen.

Und was am tiefsten an Forster nagte, der Gang der Revolution selbst wurde immer trostloser, immer entsetzenvoller. Er bleibt

unerschütterlich fest bei seinen Grundsätzen, bei seinem Glauben an den endlichen Sieg seines hoheitsvollen Ideals von Menschenglück und Menschenfreiheit; ringsum aber umwogen ihn, wie er sich schmerzlich gestehen muß, nur blinde leidenschaftliche Wuth, nur rasender Parteigeist und nichtswürdige Selbstsucht, nur ein wüstes Durcheinander von Betrügern und Betrogenen. „O seit ich weiß“, schreibt Forster am 16. April 1793 an seine Frau, „daß keine Tugend in der Revolution ist, ekelt es mich an. Ich konnte, fern von allen idealischen Träumereien, mit unvollkommenen Menschen zum Ziel gehen, unterwegs fallen und wieder aufstehen und weitergehen; aber mit Teufeln unterwegs und herzlosen Teufeln, wie sie hier sind, ist es nur eine Sünde an der Menschheit, an der heiligen Mutter Erde und an dem Licht der Sonne. Die schmutzigen unterirdischen Canäle nachzugraben, in welchen diese Molche wühlen, lohnt keines Geschichtsschreibers Mühe. Immer nur Eigennutz und Leidenschaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt; immer nur Worte für Gefühl, immer nur Prahlerei für wirkliches Sein und Wirken, wer kann das aushalten?“ Noch war die wildeste Zeit Robespierre's nicht gekommen, aber wie trüb ahnungsvoll, wie scharfblickend prophetisch ist es, wenn Forster in diesem Brief hinzusetzt: „Die Tyrannei der Vernunft, vielleicht die eisernste von allen, steht der Welt noch bevor ... Je edler das Ding und je vortrefflicher, desto teuflischer der Mißbrauch. Brand und Ueberschwemmung, die schädlichen Wirkungen von Feuer und Wasser, sind nichts gegen das Unheil, das die Vernunft stiften wird; wohl zu merken, die Vernunft ohne Gefühl.“

Der hochherzige ideale Schwärmer war in das innerste Mark getroffen. In scherzendem Trübsinn vergleicht er sich oft mit einem flügellahmen Adler. „Man weiß wirklich nicht“, sagt er in einem Briefe an seine Frau vom 2. Juni 1793, „soll man weinen oder lachen bei den hiesigen Auftritten? Die klügsten Köpfe, und ich glaube zugleich die tugendhaftesten Herzen unterliegen den Ruhestörern und Intriganten, die unter der Larve der Volksfreundlichkeit sich bereichern und sich zu Herren von Frankreich machen wollen.

Hätte man das Alles aus der Ferne wissen können! Doch das ist eine eitle Betrachtung! Wer sagen kann, daß er nach seiner jedesmaligen Einsicht und nach seinem Gewissen handelt, kann ruhig sein!"

Forster hat vielfach über die französische Revolution geschrieben. Es ist rührend zu sehen, wie treu und fest er in allen diesen Schriften das Banner des unverbrüchlichen Menschheitsideals aufrecht erhält. Er leugnet nicht die Gräuel und Schrecken der Revolution, aber er betrachtet sie als vorübergehenden Naturprozeß.

Zu dieser schweren Enttäuschung kam noch ein anderes entsetzliches Unglück. Schon in den letzten Jahren in Mainz hatte sich sein Verhältniß zu seiner Frau sehr getrübt. Therese, die ihr eigener Vater, der treffliche Heyne, sogar noch im Jahr 1805 (vergl. Sömmerring's Leben. Abth. 1, S. 98) eine hochgeschraubte Natur nennt, hatte sich Forster entfremdet; ihr Herz gehörte Forster's Freund Huber, der damals als sächsischer Geschäftsträger in Mainz lebte. Jetzt, da Forster in Paris war, hatten sich Huber und Therese in Neuschatel zusammengefunden. Arglos sieht Forster in Huber nur seinen Freund; und je unglücklicher er sich in Paris fühlt, mit um so größerer Hingebung denkt er an Weib und Kind. Er sendet ihnen selbst das Unentbehrlichste, sorgt, hofft und träumt für sie, und bleibt mit den Geliebten in ununterbrochenem Briefwechsel voll der zartesten und treuesten Empfindungen. Für sich selbst hat er auf glückliche Tage verzichtet; aber den Seinigen möchte er so gern noch Glück und Genuß gesichert wissen; lediglich um ihretwillen denkt er an neue Lebenspläne, bald will er sich in Indien eine gesicherte Stellung gewinnen, bald will er Arzt werden, bald in England die Leitung einer Buchdruckerei übernehmen. Und zuletzt kann er es nicht länger ertragen, Diejenigen so lange nicht gesehen zu haben, an denen sein ganzes Herz hängt. Er verschafft sich die Mittel, an der Schweizer Grenze die Frau und die Kinder wiederzusehen. Er sieht das Furchtbarste. Er kann sich nicht täuschen, von welcher Art die Verbindung zwischen Huber und seiner Frau ist. Der hohe edle Sinn Forster's bestand auch diese herbste Prüfung. Forster überwindet sich. Die Treulose hat ihm selbst die Erinnerung an

seine Vergangenheit vergiftet; aber sie ist mit seinem tiefsten Empfinden auf's innigste verwachsen, sie ist die Mutter seiner Kinder. Er hält es sogar für möglich, auch unter den völlig veränderten Verhältnissen dereinst wieder in ihrer Nähe leben zu können, ihr unveränderter Freund zu bleiben. Wenige Tage nachher schreibt er, am 6. November 1793, aus Pontarlier an Therese einen Brief, der nur Worte der Liebe, der Hoffnung enthält. „Mir ist zu Muthe wie dem Erdensohn Antäus, der neue Kräfte bekam, wenn er seine Mutter Erde anrührte. Mein Muth, auszuharren, ist fester, entschiedener; die Resignation, wenn ich es so nennen soll, in Alles, was nun geschehen mag, hat nun keinen Kampf mehr. Was dahinter ist, sehe ich mit dem Rücken an, und nun vorwärts, vorwärts; wir könnten noch ein zwanzig oder dreißig Jahre vergnügt sein und bei- und nebeneinander leben.“ Und auch an anderen Stellen seiner Briefe (Bd. 9, S. 134, 146 f.) spricht er in gleichem Sinn. Aber tief innen nagte und bohrte doch der Gram ununterdrückbar.

Seitdem kränkelte Forster mehr und mehr. Er starb am 11. Januar 1794 in Paris an seinem gichtischen Leiden, das ihm in das Herz getreten war; arm, verlassen, einsam, noch nicht vierzig Jahre alt. Der Redacteur des Moniteur, mit Forster befreundet, scheint der Vertraute von Forster's tiefstem Leid gewesen zu sein; er ließ es sich trotz aller Gegenvorstellungen nicht nehmen, in der Anzeige von Forster's Tod von einem „chagrin domestique“ zu sprechen.

Noch der letzte Brief Forster's war an seine Frau gerichtet. Er endet mit den Worten: „Küßt meine Herzblättchen!“ Auch auf dem Sterbebett waren seine Kinder sein stetes Sinnen und Sorgen.

Therese, seine Wittwe, die so schwere Schuld an Forster's Tod trug, hat für die von ihr im Jahr 1829 herausgegebene Sammlung von Forster's Briefen den Spruch aus Götz von Berlichingen zum Motto gewählt: „Wen Gott niederschlägt, der richtet sich nicht selbst wieder auf. Ich weiß am besten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und

jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und meine Wunden. Es ist Alles zusammen."

Wir möchten diesen Worten den Schluß des Götz hinzufügen: „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt."

Die meisten Zeitgenossen urtheilten sehr hart über Forster. Goethe's Abscheu gegen jeden gewaltsamen Umsturz, sein Vertrauen auf stilles und regelmäßiges Fortwirken mußten ihn dazu führen, Forster auf's Schärfste zu verdammen. Aber auch Schiller und Wilhelm von Humboldt reden mit leidenschaftlicher Schärfe wider ihn. Allein längst ist ein Umschwung eingetreten. Neue Veröffentlichungen von Briefen und Tagebüchern klären uns das Bild Forster's immer mehr. Und vollauf hat sich erfüllt, was Herder in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Sakontala aussprach, daß der Name Georg Forster's den Deutschen immer „in lieblichem Andenken" bleiben werde.

Siebentes Kapitel.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode.

Auf die reine und freie Bildungshöhe Goethe's und Schiller's vermochten sich nur Wenige zu stellen. Schon 1784 in dem Gedicht „Zueignung" rief Goethe der Göttin der Wahrheit und Schönheit schmerzlich zu: „Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen; da ich Dich kenne, bin ich fast allein."

So tief war das Thema der Sturm- und Drangperiode, die verzehrende Pein über den tragischen Zwiespalt zwischen den Forderungen des idealistischen Herzens und den kalt abweisenden Grenzen der Wirklichkeit, in alle Gemüther gedrungen, daß Keiner sich diesem Zwiespalt und dem Ruf nach Versöhnung und Ueberwindung desselben entziehen konnte. Aber während Goethe und Schiller diesen Kampf zu vollendetem Sieg geführt hatten, insoweit nämlich innerhalb

streng in sich abgeschlossener Innerlichkeit ausgekämpft werden kann, was einzig der Kampf und der Sieg der fortschreitenden Geschichte selbst ist, mußten sich fast alle die Anderen unfertig entweder mit halben und unzulänglichen Siegen begnügen oder sie verstrickten sich mitten im Kampf wieder in neue Irrungen und Niederlagen.

Gleich Goethe und Schiller kämpfte man gegen die Mängel und Kränklichkeiten der Sturm- und Drangperiode, aber man blieb nach wie vor unter deren hemmender Nachwirkung.

Die Geschichte der deutschen Dichtung ist die getreue Spiegelung dieser seltsamen und wirren Schwankungen.

Es sind besonders vier bedeutende Erscheinungen, welche auf der Wende des Jahrhunderts neben der großen Dichtung Goethe's und Schiller's hervorragen; die letzten Romane Klinger's, die geniale Humoristik Jean Paul's, die sinnige und durch schwere Lebenstragik tief rührende Gestalt Hölderlin's, die Anfänge der sogenannten romantischen Schule. In allen diesen Erscheinungen derselbe gemeinsame Antrieb und Grundgedanke, die Unverbrüchlichkeit des Idealismus. Aber in der entscheidenden Frage über das Wesen dieses Idealismus und über die Grenze und die Art seiner Verwirklichung, stehen sie, wie zur Denk- und Dichtweise Goethe's und Schiller's, so auch unter sich selbst, in scharfem, oft sogar in leidenschaftlich feindlichem Gegensatz.

1. Die letzten Romane Klinger's.

Maximilian Klinger, einst einer der wildesten Stürmer und Dränger, war einer der Wenigen, die sich aus den phantastischen Jugendwirren der Sturm- und Drangperiode zu sittlicher Klarheit retteten. Unter den schwierigsten Verhältnissen, durch welche nur die Edelsten makellos hindurchzugehen wissen, hatte er sich zu einem Charakter von seltener Kraft und Hoheit geklärt und gefestigt.

Klinger's Laufbahn in Rußland, wohin er im Herbst 1780 als Vorleser des Großfürsten Paul gekommen, war eine sehr glänzende. Nachdem er mit dem Großfürsten fast ganz Europa durchreist hatte,

wurde er 1785 in Petersburg an das Erziehungsinstitut des adlichen Cadettencorps berufen. Im ersten Jahr der Regierung Paul's wurde er Generalmajor und Director des Cadettencorps, unter Alexander wurde er Curator der Universität Dorpat mit dem Range eines Generallieutenants. Er heirathete eine durch Schönheit und Bildung ausgezeichnete vornehme Russin mit reichem und weitem Grundbesitz, eine natürliche Tochter der Kaiserin Katharina. Er stand auf einer Höhe, wie sie wohl Niemand dem fahrenden Schüler der Sturm- und Drangperiode vorausgesagt hätte. Aber wie Klinger diese Glücksgüter errungen und in welchem Sinn er sie aufnahm, bezeugen die hochherzigen Worte, mit welchen er als Greis in seinem schönsten Buch, in den „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur“, uns einen Einblick in sein innerstes Sein eröffnet. §. 560 lautet: „Ist es möglich, mit einem wahren, freien, ganz natürlichen, oft auch kühnen Charakter, ohne irgend jemandem absichtlich die Cour gemacht zu haben, ohne alle Intrigue, mit Furcht vor ihr und Streben gegen sie, selbst im Kampfe mit schlechten Menschen für das Gute, Wahre und Nützliche durch die Welt zu kommen, darin emporzukommen, sich aufrecht zu erhalten — und das wohl auch am Hofe? Die Frage scheint von einem Träumenden aufgeworfen zu sein; und in der That, der, welcher die Miene des Wachenden dabei annehmen will, muß sie durch sein praktisches Leben schon aufgelöst haben. Was muß indessen ein Mann thun, um den oben angedeuteten Zweck zu erreichen? Freilich manches ganz Ungewöhnliche. Erstlich und vorzüglich muß er an das, was die Menschen Glückmachen nennen, gar nicht denken, streng und kräftig, auf geradem, offenem Wege, ohne Furcht und Rücksicht auf sich, seine Pflicht erfüllen, also so rein von Sinn und Geist sein, daß auch keine seiner Handlungen mit dem schmutzigen Flecken des Eigennutzes bezeichnet sei. Ist von Recht und Gerechtigkeit die Rede, so muß ihm der Große, Bedeutende eben das sein, was ihm der Kleine, Unbedeutende ist. Er muß zweitens zu seiner Erhaltung und reinen Verhaltung frei von der Sucht zu glänzen, der schaalen Eitelkeit, der unruhigen Ruhm- und

Herrschsucht sein, durch deren rastloses Antreiben die Menschen auf dem Theater der Welt die meisten ihrer Thorheiten begehen und Diejenigen, auf und durch welche sie wirken wollen, empfindlicher und tiefer beleidigen, als durch die kräftigste, reinste, ja kühnste Tugend selbst. Drittens muß ein Mann von solchem Gefühl nur auf dem Theater der Welt erscheinen, wenn und wo es seine Pflicht erfordert, übrigens als ein Eremit, in seiner Familie, mit wenigen Freunden, unter seinen Büchern, im Reiche der Geister leben. So nur vermeidet er das Zusammenstoßen mit den Menschen über Kleinigkeiten, um die sich das Wesen und Thun derselben im Ganzen dreht, und nur so mag er Verzeihung für seine Sonderbarkeit finden, da er wirklich keinen Platz einnimmt, die Gesellschaft durch seinen Werth nicht drückt und Nichts von ihr fordert, als nach gethaner Pflicht ruhig leben zu dürfen. Reizt er dann den Neid, flößt er dann noch Haß ein, so gründen sich beide auf das, was der Ankläger selbst nicht gern ausspricht, worüber er wenigstens nicht wagt, dem von ihm Angeklagten mit Vorwürfen vor die Stirn zu treten. Die Schwätzer und Verleumder um ihn her arbeiten ohnedem an einem Werke, dessen sie sich nicht bewußt sind, an seiner Apologie, auf deren richtige Deutung er bei den besser Denkenden rechnen kann. Wer es nun dahin gebracht hat, dem gelingt gar Vieles in der Welt, dem gelingt sogar, woran er nicht denkt, was er nicht als Zweck beabsichtigt, das endlich zu erhalten, was die Menschen im groben Sinn Glück nennen. Ich könnte das Kapitel verlängern, aber ich setze nur das hinzu: er muß sich vor allem Reformationsgeist und seinen Zeichen hüten; muß nie mit Leuten, die nur Meinungen haben, über Meinungen streiten, von sich selbst, über sich selbst nur im Stillen reden und denken, das heißt in seinem tiefsten Innern, allein in seinem Cabinet.“ Und in demselben Sinn sagt §. 589: „Ich habe, was und wie ich bin, aus mir selbst gemacht, meinen Charakter und mein Inneres nach Kräften und Anlagen entwickelt, und da ich dieses so ernstlich als ehrlich that, so kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von selbst. Mich selbst habe ich schärfer und schonungsloser beobachtet und be-

handelt, als Andere. Durch Geburt und Erziehung lernte ich die niederen und mittleren Stände, ihre Noth, ihre Verhältnisse, ihr Glück, durch meine Lage die höheren und höchsten Stände, ihre Täuschungen, ihre Schuld und Unschuld kennen. Ich habe nie eine Rolle gespielt, nie die Neigung dazu in mir empfunden, und immer den erworbenen und festgehaltenen Charakter ohne Furcht dargestellt, und so, daß ich die Möglichkeit gar nicht fürchte, anders sein oder handeln zu können. Vor der Versuchung Anderer ist man nur dann ganz sicher, wenn man sich selbst zu versuchen nicht mehr wagen darf. Ich habe in einem sehr großen Reiche von der Zeit gelebt, da ich dem männlichen Alter entgegentrat; viele Geschäfte sind mir aufgetragen worden, die mich mit allen Ständen in Verkehr setzten; aber nach ihrer täglichen Beendigung verbrachte ich die mir gewonnene Zeit in der tiefsten Einsamkeit, der möglichsten Beschränktheit." Es war Klinger nicht zu verargen, wenn er auf diese hohe sittliche Kraft, in den verwickeltsten Lagen durchaus untadelhaft durch die Welt gegangen zu sein, und sich in der herben Schule des Weltmanns ein unvertrocknetes Herz erhalten zu haben, in seinem Alter mit stolzer Genugthuung zurückblickte. „Dieses nenne ich," sagt er (ebend. §. 102), „den Kern im Menschen aufbewahren, und darauf arbeite ich, überzeugt, daß der innere Mensch nie altert, wenn Verstand und Herz sich nicht trennen."

Je schreiender ihm die Gräuel des russischen Despotismus täglich entgegentraten, um so männlicher und selbstgewisser wurde sein Freiheitssinn, um so weiter ausschauend sein Denken über die Ursachen menschlicher Knechtschaft und über die Mittel, denselben abzuhelfen. Rousseau blieb auch dem reifen Mann, was er dem Jüngling gewesen; aber an Rousseau's Seite trat fortan zugleich Tacitus. Es war ein mannhafter Kampf, welchen Klinger siegreich bestand, freilich nicht, ohne auch seinerseits Wunden davonzutragen. Es war leider nur allzu natürlich, daß dieser grelle Widerspruch zwischen den Forderungen der unveräußerlichen Menschenwürde und der Niedertracht der ihn rings umgebenden Wirklichkeit allmählich seine edle Seele verdüsterte. Finsterer Stoicismus und bittere

Menschenverachtung schlichen sich in sein Wesen; Züge, welche in allen späteren Schriften Klinger's schroff hervortreten und uns um so tiefer in's Herz schneiden, je eindringlicher und ergreifender sie die Sprache schwerer und tief empfundener Lebenserfahrung sprechen.

Zu derselben Zeit, da selbst Schiller, der in seinen Jugenddichtungen so Revolutionäre, sich immer mehr und mehr der politischen Dichtung entzog und in hehrster Strebensgemeinschaft mit Goethe einzig nach idealster Formenreinheit suchte, griff die Dichtung Klinger's in die großen öffentlichen Fragen und legte mit rücksichtsloser Schärfe die Schäden bloß, unter welchen Staat und Gesellschaft, Sitte und Denkart verkümmern und die Menschheit ihrer angeborenen Größe und Herrlichkeit entfremden.

Auch wenn Klinger ein größerer Dichter gewesen wäre, als er in der That war, konnte in so schönheitsloser Wirklichkeit eine solche Poesie nur eine Poesie des Mißmuths, oder, wie die übliche Kunstsprache zu sagen pflegt, nur eine Poesie des Weltschmerzes und der Zerrissenheit sein. Insofern ist Klinger, obgleich in seinem eigensten Wesen durchaus deutsch und seine Schriften ausschließlich nur an die Deutschen richtend, doch ein sehr bedeutsamer Vorläufer der neueren russischen Dichtung, die selbst in ihren reichsten Dichtergenien nur eine pathologische Dichtung, d. h. nur eine Krankheitsgeschichte der herrschenden Staats- und Gesellschaftszustände ist.

Schon in den Trauerspielen Klinger's, welche aus den ersten Jahren seines russischen Lebens stammen, ist dieser unbeugsam tapfere Freiheitssinn scharf ausgesprochen. Künstlerisch sind diese Trauerspiele schwach, obgleich an die Stelle der jugendlichen Verzerrung jetzt überall Maß und männliche Läuterung getreten ist; aber als sittliche That, als Urkunden der Gesinnung des Dichters, sind sie unschätzbar und auf's tiefste verehrungswürdig. Ein Marquis Posa in russischer Generalsuniform!

Der „Günstling“ (1785) ist durchglüht von dem brennendsten Haß gegen den Trug und die Gewaltthätigkeit selbstsüchtiger Höflinge; die Fürsten, wenn auch an sich vielleicht edle Naturen, unterliegen der List und Schmeichelei derselben, und werden in ihren

Händen willenlose Werkzeuge der Bosheit. „Damokles“ (1790) ist die Tragödie eines edlen republikanischen Helden, der sich von seinem verderbten Volk verlassen sieht, nachdem er auf seinen Ruf die Tyrannei angegriffen. Und in der „Medea auf dem Kaukasus“ (1791) liegt nicht blos jener Prometheische Trotz, welcher unerschrocken bleibt, auch wenn ringsum der Erdkreis zusammenbricht, sondern auch mit nicht minderer Ausdrücklichkeit der Gedanke, daß das Pfaffenthum ein ebenso schlimmer Feind menschlicher Bildung und Freiheit sei als der Despotismus.

Allein am tiefsten und ausführlichsten hat Klinger sein Denken und Empfinden in seinen lehrhaften Romanen niedergelegt. Klinger selbst nannte sie, weil er sie als Ausdruck seiner tiefsten Weltanschauung betrachtet wissen wollte, philosophische Romane. Die Abfassung des umfangreichen Cyklus fällt in die Jahre 1791 bis 1805. Klinger trat eben in sein vierzigstes Lebensjahr, als er sie begann.

In der „Vorrede“ (Werke, Königsberg 1815, 3. Bd., S. III), welche er dem ersten dieser Romane vorausschickt, betont der Verfasser mit Nachdruck, daß der Plan aller dieser Romane zu gleicher Zeit in ihm entstanden, und daß, so selbständig und abgeschlossen jeder Roman in sich sei, doch ein fester einheitlicher Grundgedanke durch alle hindurchgehe: „Ich wagte in den folgenden Bänden, was, so viel mir bekannt ist, kein Schriftsteller vor mir gewagt hat, ich faßte den wenigstens kühnen Entschluß, auf einmal den Plan zu zehn ganz verschiedenen Werken zu entwerfen, und zwar so, daß jedes derselben ein für sich bestehendes Ganzes ausmachte, und sich am Ende doch alle zu einem Hauptzweck vereinigten“.

Es ist das alte, aus der Sturm- und Drangperiode herübergenommene Thema von der Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit; aber auf das große Leben der Geschichte angewendet.

Wir unterscheiden drei Gruppen, deren jede diesem Gedanken eine neue Wendung und einen sichtbaren Fortschritt giebt.

Die erste Gruppe besteht aus Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt (1791), aus der Geschichte Giafars des Barmeciden (1792)

und der Geschichte Raphael's de Aquillas (1793). Erschütternde und gedankentiefe Gemälde menschlichen Ringens und Kämpfens gegen Schicksal und Weltlauf; aber herb und versöhnungslos. Von dieser Gruppe vor Allem gilt, was Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik von einem undichterischen Plage- und Poltergeist spricht, welcher Ideal und Wirklichkeit, statt auszusöhnen, nur noch mehr zusammenhetze. Schreckhaft klingt uns überall der unheimliche Refrain entgegen, daß das Gute und Edle unterliege und daß nur das Böse siege und triumphire. Gegen die Schlechtigkeit der Welt bleibe dem Menschen nichts als schmählicher Untergang, höchstens in diesem Untergange das Bewußtsein der Unschuld und eines guten Gewissens.

Klinger's Faust ist nicht eine Tragödie des über seine Schranken hinausstrebenden Menschengeistes in der großartigen Auffassung Goethe's, sondern nur ein Glaubensbekenntniß über Bildung und Geschichte der Menschheit im Sinn Rousseau's. Es hat viel Wahrscheinlichkeit, daß der Roman, wie G. J. Pfeiffer hat nachweisen wollen, in seinen wesentlichen Bestandtheilen noch in Klinger's Jugendjahren, vor 1780, entstanden ist. Lange hatte sich Faust mit den Seifenblasen der Metaphysik, den Irrwischen der Moral und dem Schatten der Theologie herumgeschlagen, ohne eine feste haltbare Gestalt für sein Denken und Empfinden herauszukämpfen. Das Leben der Wissenschaft hatte den heftigsten Durst nach Wahrheit in seiner Seele entbrannt; seine Ernte aber war nur Zweifel, nur Unwille über die Kurzsichtigkeit der Menschen, nur Grollen und Murren gegen Den, der ihn so geschaffen, daß er das Licht zwar zu ahnen, die dicke Finsterniß aber nicht zu durchbrechen vermochte. Er hatte die Buchdruckerkunst erfunden; sein Jahrhundert aber ließ ihn im Stich, er schmachtete mit Weib und Kind im höchsten Elend. Er begann zu glauben, daß bei der Austheilung des Glücks der Menschen den Vorsitz nicht die Gerechtigkeit habe; und sein gekränkter Geist strebte den verschlungenen Knäuel endlich einmal aufzuwickeln. Er wollte den Grund des moralischen Uebels, das Verhältniß des Menschen zu dem Ewigen erforschen; er wollte wissen, ob Gott es sei, der das Menschengeschlecht leite, und — wenn? — woher die qualvollen

Widersprüche entständen. In dieser Pein macht Faust von seiner Kunst der Magie Gebrauch und citirt den Teufel. „Du sollst“ — so lauten seine Worte an ihn — „die dunkle Decke wegreißen, die mir die Geisterwelt verbirgt. Was sah ich in Dir? ein Ding, wie ich es bin. Ich will des Menschen Bestimmung erfahren, die Ursache des moralischen Uebels in der Welt. Ich will wissen, warum der Gerechte leidet, und der Lasterhafte glücklich ist, ich will wissen, warum wir einen augenblicklichen Genuß durch Jahre voll Schmerzen und Leiden erkaufen müssen. Du sollst mir den Grund der Dinge, die geheimen Springfedern der Erscheinungen der physischen und moralischen Welt eröffnen. Faßlich sollst Du mir Den machen, der Alles geordnet hat.“ Der Vertrag wird geschlossen. Der Teufel verpflichtet sich, Faust auf die Bühne der Welt zu führen und ihm zu zeigen, in wie weit der Mensch sich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu sein. Nun beginnt die gemeinsame Wanderung. Faust wird Augenzeuge der schrecklichsten Gräuel der Geschichte seiner Zeit. In Deutschland die Barbarei und Grausamkeit der kleinen Fürsten, welche ihre Unterthanen schnöde verkaufen, in Frankreich die Nichtswürdigkeit und der Despotismus Ludwig's XI., in England Richard III., in Italien das Wüthen und Schwelgen Cäsar Borgia's und Alexander's VI. Faust ekelt vor den Menschen, vor ihrer Bestimmung, vor der Welt und dem Leben. Und es ist ganz im Sinn Rousseau's, wenn dem rathlos Verzweifelnden dann der Teufel zuruft: „Thor, Du sagst, Du hättest den Menschen kennen gelernt? Wo, wie und wann? Hast Du auch einmal seine Natur durchforscht und erwogen? durchforscht und abgesondert, was er zu seinem Wesen Fremdes hinzugesetzt, daran verpfuscht und verstimmt hat? . . . . Hast Du die Bedürfnisse und Laster, die aus seiner Natur entspringen, mit denen verglichen, die er der Kunst und seinem verdorbenen Willen allein verdankt? Du hast die Maske der Gesellschaft für seine natürliche Bildung genommen, und nur den Menschen kennen gelernt, den seine Lage, sein Stand, Reichthum, seine Macht und seine Wissenschaften der Verderbniß geweiht haben, der seine Natur an eurem Götzen, dem Wahn, zerschlagen hat. Du hast nur diese Menschen-

verderber mit ihren Helfershelfern, wollüstige Weiber und Pfaffen gesehen, welche die Religion als Werkzeug zur Herrsch- und Goldsucht mißbrauchen! Hast Du den, der unter dem schweren Joche seufzt und des Lebens Last geduldig trägt, und sich mit der Hoffnung der Zukunft tröstet, auch nur eines Blickes gewürdigt? Hast Du den tugendhaften Menschenfreund, den edlen Weisen, den thätigen, rechtlichen Hausvater in ihren einsamen Wohnungen aufgesucht? Nur einmal nach dem wahren Menschen ernsthaft geforscht. . . . Stolz bist Du die Hütte des Armen und Bescheidenen vorübergegangen, der die Namen Eurer erkünstelter Laster nicht kennt, im Schweiße seines Angesichts sein Brot erwirbt, es mit Weib und Kindern treulich theilt, und sich in der letzten Stunde des Lebens freut, sein mühsames Tagwerk geendet zu haben. Hättest Du da angeklopft, so würdest Du freilich Dein schales Ideal von heroischer, überfeinerter Tugend, die eine Tochter Eurer Laster und Eures Stolzes ist, nicht gefunden haben; aber den Menschen in stiller Bescheidenheit, großmüthiger Entsagung, der unbemerkt mehr Kraft der Seele und mehr Tugend ausübt, als Eure im blutigen Felde und im trugvollen Cabinet berühmten Helden. Ohne diese Helden . . . ohne Eure Pfaffen und Philosophen, würden sich bald die Thore der Hölle zuschließen."

Und die „Geschichte Raphael's de Aquillas" und die „Geschichte Giafars des Barmeciden" werden vom Verfasser ausdrücklich als Seitenstücke des Faust bezeichnet. Die Geschichte Raphael's spielt zur Zeit der Religionskriege der Spanier gegen die Mauren; ein junger edler Spanier ergreift offen Partei für die Verfolgten und fällt als Opfer der Inquisition. Die Geschichte Giafars ist die Geschichte eines freisinnigen, kühn aufstrebenden Geistes, der alle Verfolgungen und Martern des ergrimmtesten und rachsüchtigsten orientalischen Despotismus zu erdulden hat. Beide Geschichten sind eine so wüste Häufung der furchtbarsten Schaudergemälde, wie sie kein neuerer französischer Romantiker greller hätte ersinnen können; die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klinger's selbst zu entlehnen, nur als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Ge-

stöhn erschallendes Schlachthaus, wo ein unersättlicher Dämon herumwüthet und herumwürgt, und nur der Dampf der Vernichtung in seine Nase steigt. Und die Nutzanwendung liegt auch hier wieder, ähnlich wie im Faust, in den Worten: „Uns drücken zwei von uns selbst geschaffne und feist genährte Dämonen nieder. Eine verzagte furchtsame, selbstige Politik unsrer Herrscher, die Herrscher, die den Menschen nur im Bezuge auf sich selbst betrachten, in ihm nichts erblicken, als ein Werkzeug, das gebildet ist, für ihre Lüste, Herrsch-, Habsucht und Verschwendung zu arbeiten, und die ihm jede Gegenwirkung nach nur von ihnen entworfenen Gesetzen zum Verbrechen zu machen wissen. Eine Religion, die allen Kräften des Geistes und des Verstandes offenen Krieg ankündigt, deren zerschmetternde Keule unaufhörlich vom Blut der Erschlagenen träufelt und die die freche Hand des Priesters unter Lobgesang gegen die Feste des Himmels schwingt.“ Andererseits aber suchen die Schaudergemälde doch nach einer Lösung und Versöhnung. Während Faust an den Uebeln und Gebrechen der Gesellschaft, von denen er entweder blos Zuschauer ist oder die er selbst bewirken hilft, scheitert, zeigen sich, nach dem Ausdruck des Verfassers, Raphael und Giafar als privilegirte Geister, über welche diese Dämonen nichts vermögen, ja welche, unbesudelt von der sie rings umgebenden Schlechtigkeit, durch ihr Beispiel die Größe und Würde der Menschheit bethätigen. Ist der Mensch reinen Herzens und starker Vernunft, so bleibt er ungebrochen auch in Elend und Tod.

Es folgt die zweite Gruppe; drei Romane, welche gleich der Geschichte Giafar's und dem Vorbild Wieland's und der Franzosen in die Form orientalischer Märchen gekleidet sind (1795 — 98). Nicht so gräßlich und peinigend wie die vorangegangenen Romane, aber breit und allzu absichtlich lehrhaft. Dasselbe Thema, aber mit dem Versuch einer anderen Lösung.

Zunächst auch hier wieder die Naturwidrigkeit und Verderbtheit der herrschenden Weltlage. Die beiden ersten Romane, „Sahir“ und die „Reisen vor der Sündfluth“, sind politische Satiren, namentlich der deutschen Kirchen- und Staatszustände. Der dritte Roman

aber, „Der Faust der Morgenländer oder Wanderungen Ben Hafis'“, der Abschluß und die Spitze dieser zweiten Gruppe, führt die Frage nach dem Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit auf einen durchaus anderen Standpunkt, als der Standpunkt der Romane der ersten Gruppe war. Die Gleichheit des Themas ist durch den Titel angedeutet, welcher mit scharfer Betonung an des Verfassers Behandlung der Faustsage erinnert; gleichwohl steht der morgenländische Faust zu dem abendländischen Faust in schneidendem Gegensatz. Sollen wir unausbleiblich, wie es jenem ersten Faust begegnete, an der Schlechtigkeit der Welt rettungslos zerschellen oder höchstens den leidigen Tod schmerzvoller Entsagung finden? Die Antwort des zweiten Faust ist kühner und thatkräftiger. Die Macht des aus dem tiefsten Herzen kommenden Idealen ist trotz aller Schranken und Widersprüche unvertilgbar. Das Herz soll unter dem kalten Verstand nicht verkümmern. Das Herz erschaffe die That, der Verstand überlege und rathe, Güte und Weisheit seien miteinander im Bunde, dann geht der Sterbliche festen und sicheren Trittes einher, das Uebrige ist des Schicksals.

In der dritten Gruppe treten wir unmittelbar in die Wirren und Kämpfe der nächsten Gegenwart und Wirklichkeit. Es sind drei verschiedene, untereinander eng zusammenhängende Schriften; zwei Romane, „Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit“ und „Der Weltmann und der Dichter“, und eine Sammlung von Aphorismen, welche den Titel „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur“ führt. Klinger's reichste und bleibendste Werke. Unbestechliche Seelenhoheit und ruhige Klarheit erfahrener Weltbildung.

Der erste Roman, „Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit“ (1798), ist die Geschichte eines jungen schwärmerischen Staatsmannes, der sich in seiner Jugend ein begeistertes Freiheits- und Tugendideal aus Rousseau gebildet hat und nun auch in seinem reiferen Alter, an die Spitze eines kleinen deutschen Staats gestellt, sein Gewissen nicht unter den Götzen des herrschenden Systems beugen will. Der Lohn seiner hochherzigen Bestrebungen ist das leidvollste

Märtyrerthum. Als er bei Ausbruch der französischen Revolution den Adel aufforderte, die Vorrechte aufzugeben, „welche sich für diese Zeit und die darin lebenden Menschen nicht mehr schicken“, wurde er als ein Feind des Adels und der alten und guten Ordnung verdächtigt, verfolgt und verdrängt. Und als er nun selbst nach Frankreich ging, um dort die anbrechende Morgenröthe der neuen Freiheit mit eigenen Augen zu schauen, da erging es ihm, wie es Georg Forster erging; er wurde der Augenzeuge der mörderischen Gräuel der Schreckenstage. Sein Herz verdüsterte sich, und vergebens kämpfte er, in dieser ihn wild umbrausenden Anarchie seine wankende sittliche Kraft in alter Klarheit und Unerschütterlichkeit aufrecht zu halten. Sein Lebensmuth brach vollends, als, wie es ebenfalls das Schicksal Forster's war, die Treulosigkeit einer heißgeliebten Frau auch sein häusliches Glück vernichtete. Er verliert den Glauben an die Macht und Tugend, er wird Menschenhasser; Menschenhasser besonders darum, weil er sich selbst haßt, daß er aufhören konnte, der zu sein, der er war. Gleichwohl ist dieser Roman, trotz seiner schrillen Herbigkeit, ein Evangelium der Liebe und der Versöhnung. Es ist sehr zu bedauern, daß der Dichter nicht die Kraft besessen hat, das allmähliche Wiedererwachen der besseren Natur seines Helden mit derselben Frische und Eindringlichkeit zu schildern wie deren allmähliche Verdüsterung; die Entsühnung wird nur durch einen Deus ex machina, nicht durch die innere Folgerichtigkeit des Entwicklungsganges herbeigeführt. Aber der Grundgedanke des Romans ist: Es ist im Lauf der Welt schwer, sich den Glauben an die Herrschaft der Tugend nicht erschüttern zu lassen, und doch ist dieser Glaube der einzige Hort, der vor Verzweiflung schützt, und dem Menschen Antrieb und Kraft zum handelnden Leben giebt.

Und der zweite Roman, „Der Weltmann und der Dichter“ (1798), betrachtet das Wesen und die Bedingungen dieses handelnden Lebens selbst. Es ist ein mit feinster attischer Anmuth geführtes Gespräch zwischen zwei Jugendfreunden. Der eine ist ein glänzender Staatsmann, der in den klugen Berechnungen seines ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Treibens die Sprache des Herzens nicht kennt

oder, insoweit noch ein Stück Jugendidealität in ihm nachklingt, dieselbe als haltlose Phantasterei verwirft; der andere ist ein Dichter, der sich ganz von der Welt abgesondert hat und in stiller Einsamkeit nur den Träumen und Eingebungen seines edlen und begeisterten Herzens lebt. Es ist hergebracht, grade diesen Roman immer als Beweis anzuführen, wie durchaus unausgetilgt die Kluft zwischen Herz und Welt, Poesie und Prosa, idealistischer und realistischer Weltanschauung, oder wie man sonst diese Gegensätze nennen will, in Klinger geblieben sei. Und allerdings ist auch hier wieder, wie überall bei Klinger, die Dissonanz schärfer hervorgehoben, als deren harmonische Lösung; unwillkürlich denkt man an die tiefsinnige Gedankenreihe, welche sich durch Goethe's Werther und Tasso und durch die Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Meister's hindurchzieht und diese Dichtungen einheitlich verbindet. Dennoch scheiden Weltmann und Dichter als Freunde und verstehen sich besser, als sie laut erklären. Ihre Schlußbetrachtung läuft darauf hinaus, daß es um den Dichter schlecht bestellt ist, wenn das Herz nur ein eingebildetes vollkommenes Gute will, das der Verstand nirgends finden kann, und daß der Weltmann nur stümpert und sich an Schatten hält, wenn er nicht fest in sich selbst ruht und im Kleinsten wie im Höchsten immer nur aus der vollen und ganzen Menschennatur urtheilt und handelt.

Klinger's letzte Schrift, die Spitze der philosophischen Romane und der Abschluß seines gesammten schriftstellerischen Denkens und Wirkens, waren seine „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur, Leipzig 1802 bis 1805“. Obgleich scheinbar wirr und abspringend durcheinandergeworfen, sind sie, wie der Verfasser selbst sehr bestimmt hervorhebt, doch von durchaus einheitlichem Geist und Sinn.

Peinvoller und dennoch siegreicher hat selten Jemand den schweren Kampf zwischen Dichter und Weltmann bestanden als Klinger. Nie hat er im Trubel und Lärm der rauschenden Weltbegebenheiten den Blick und die ideale Begeisterung für die letzten und höchsten Ziele der Menschheit, nie im Glanze des Hofes seine

warme Volks- und Freiheitsliebe, nie unter den Fährlichkeiten einer vielfach ausgesetzten hohen amtlichen und gesellschaftlichen Stellung seinen tiefen sittlichen Ernst, seine unbeugsame Charakterstärke entweiht und verleugnet.

Wie kann der Deutsche solche Schätze seiner Literatur übersehen und vergessen? Nur die „Maximen und Reflexionen“ Goethe's sind vergleichbar. Klinger ist nicht so tief und in sich harmonisch wie Goethe; aber sein Merken und Sinnen geht nicht blos auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wissenschaft und Kunst, sondern auch auf die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, auf den Gang der Politik und der Geschichte.

Es ist unmöglich, in die reichen Einzelheiten dieser geist- und charaktervollen Gedanken und Empfindungen näher einzugehen. Ein Mann im vollsten Sinn des Worts; lebens- und weltkundig, von der umfassendsten selbständigen Bildung, hell und fest, unerschütterlich wahr und ehrlich gegen sich und Andere. Unbeirrbarer Freiheitssinn ist sein innerstes Wesen. Dies bezeugen alle seine tief empfundenen Betrachtungen über Sittlichkeit und Lebensweisheit, sein begeistertes Lob Luther's und Kant's, und sein brennender Haß gegen die in Deutschland eben aufkommende Romantik; dies bezeugt vor Allem seine erhebende sittliche Entrüstung über die gleißende Nichtigkeit des Fürsten- und Hoflebens, über die geistzermalmenden Wirkungen des Despotismus. Besonders denkwürdig ist das diesen Aphorismen beigegebene Bruchstück einer allegorischen Dichtung „Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit“; es ist das Glaubensbekenntniß über die großen Ereignisse der französischen Revolution. Der Dichter schaudert zurück vor den Freveln und Schrecken, mit denen sich das blutige Werk vollzieht; aber er vergleicht es mit dem schrecklichen Zauberwerk der Medea, welche die starren Glieder des abgelebten Alten in den kochenden Kessel warf, damit sie wieder jung und jugendschön würden. Es hat etwas Rührendes, daß diese Dichtung mit der Hinweisung auf Bonaparte und den jungen Kaiser Alexander schließt, als die Wiederhersteller des erschütterten Tempels des Genius der Menschheit. Die Geschichte weiß, wie bitter diese

süßen Hoffnungen enttäuscht wurden; und der Dichter selbst hat schwer unter dieser Enttäuschung gelitten. Aber der Grundgedanke dieser Dichtung ist erhaben und unangreifbar. Wo ist der rettende Ausweg aus der menschenunwürdigen Finsterniß und Verderbniß? Die Menschheit kann die Erlösung nur sich selbst bringen; durch fortschreitende Aufklärung und freieres Staatsthum.

Maximilian Klinger war kein großer Dichter, aber ein ernster Denker, eine tief ringende Natur.

Eines seiner Aphorismen lautet: „Was ich mit allen diesen Betrachtungen und Gedanken in deutscher Sprache zu dieser Zeit will? Kraft erwecken! Gelänge mir dieses, so wirkte ich ein größeres Wunder als Moses, da er Wasser aus dem Felsen schlug; doch die Juden waren durstig.“ Dieses Wort gilt von Klinger's gesammtem Denken und Wirken. Was er selbst sich in harten Bildungskämpfen errungen, das sollte das Eigenthum des ganzen deutschen Volks werden, Heroismus der sittlichen Kraft, Sinn für fortschreitende politische That.

Treffend urtheilt Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik, wenn er (Werke, Bd. 41, S. 130) sagt: „Ich frage Jeden, ob er nicht zugeben und einsehen muß, daß Klinger's Dichtungen den Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Ideal, statt zu versöhnen, nur erweitern, und daß jeder Roman desselben, wie ein Dorfgeigerstück, die Dissonanzen in eine schreiende letzte auflöst. Zuweilen in Giafar und andern schließt den gut motivirten Krieg zwischen Glück und Werth der matte kurze Frieden der Hoffnung, oder ein Augenseufzer, aber ein durch seine Werke wie durch sein Leben gezogenes Urgebirge seltener Mannhaftigkeit entschädigt für den vergeblichen Wunsch eines froheren farbigen Spiels.“

Seit 1805 hat Klinger nichts Schriftstellerisches mehr veröffentlicht. Doch veranstaltete er 1809 — 15 noch eine Auswahl seiner Werke.

Das Alter Klinger's war trüb und freudlos. Zwar gehörte er zu den höchstgestellten Männern Rußlands, selbst Kaiser Nicolaus ehrte ihn noch durch Gunst und Auszeichnungen; seine strenge Pflicht=

treue und Selbstlosigkeit hatte ihm in der That trotz der Eifersucht so vieler Höflinge das Vorrecht, ganz er selbst sein zu dürfen, erworben. Aber es zehrte an ihm das schwer empfundene Mißbehagen, in einem Lande und unter einem Volke leben zu müssen, das er nicht liebte; es bedrückte ihn der Schmerz um einen heißgeliebten Sohn, den er in der Schlacht bei Borodino verloren, der Schmerz um seine Gattin, die sich über den Verlust dieses Sohnes blind geweint hatte.

Bulgarin in seinen Memoiren (übersetzt von E. v. Rheinthal und H. Clemenz, Jena 1859 . 60) und Fanny Tarnow in ihren „Reisebriefen aus Petersburg“ (1819) und in ihrem Roman „Zwei Jahre in Petersburg“ (1833), geben von Klinger's Persönlichkeit ausführliche Schilderungen. „Obgleich schon Greis“, sagt Fanny Tarnow (Zwei Jahre in Petersburg S. 58), „war doch seine Haltung, ohne steif zu sein, militärisch stolz und grade, und vorzüglich lag in der Art, wie er den Kopf trug, etwas sehr Charakteristisches. Man sah es ihm an, daß er im Leben immer und überall aufrecht gestanden und sich nie demüthig gebeugt hatte. In der Tiefe des ruhig sinnenden Blickes sprach sich eine Entschlossenheit und Kraft aus, die dem Aergsten, was der Mann im Leben zu erdulden gehabt hatte, Trotz geboten zu haben schien. In seinem Gesicht war kein Zug von Milde, kein Schimmer von Freundlichkeit, aber auch durchaus nichts Herbes und Abstoßendes, nur Gepräge der Großheit und einer im Lauf der Jahre vielleicht eisern gewordenen Kraft.“ Und dieser Eindruck wird auch von E. M. Arndt (Wanderungen S. 82) bestätigt.

Mehr Empfindung als Klinger sonst blicken ließ, zeigen seine Briefe an Goethe. Das Verhältniß zu diesem hatte sich wieder angeknüpft, seit der Petersburger und Weimarer Hof zu Anfang des Jahrhunderts in Verbindung getreten waren. Unwandelbare Pietät ist der Grundzug von Klinger's Verhalten in dieser Correspondenz. Besonders dankbar empfand er die anerkennende Art, mit welcher Goethe in Dichtung und Wahrheit seiner gedachte.

Nach Deutschland kam Klinger nicht mehr. Obgleich in seinem Innern dem deutschen Wesen nicht entfremdet, hatte er doch am

russischen Hof, besonders in der Verehrung der Kaiserfamilie, eine streng mechanische Anschauung gewonnen, welche in das „sansculottische“ Deutschland (wie Goethe sagte) nicht mehr gepaßt hätte.

Am 25. Februar 1831 starb Klinger als verabschiedeter Generallieutenant in Petersburg, kurz vor dem Antritt seines achtzigsten Lebensjahres. Auf seinem Grabstein liest man die Worte: „Ingenio magnus, pietate major, vir priscus“. „Groß an Geist, noch größer an Charakter und Gesinnung, ein Mann von alter Art.“

2. Jean Paul.

Auch Jean Paul ist durchaus ein Kind der Sturm- und Drangperiode.

Johann Paul Friedrich Richter, in der deutschen Literaturgeschichte unter den Namen Jean Paul bekannt, war am 21. März 1763 zu Wunsiedel geboren. Er war kaum vier Jahre jünger als Schiller.

Träumerisch war der Knabe in der stillen Poesie eines ländlichen Pfarrhauses aufgewachsen. In die Seele des regsamen Jünglings fielen die Nachwirkungen Klopstock's und Gellert's, fielen die großen Anregungen Rousseau's, Herder's, Goethe's, Jacobi's. Und dieser gemüthsweiche hochstrebende Jüngling sah sich schon als Leipziger Student, nach dem Tod des Vaters, plötzlich in die drückendste Noth des Lebens geworfen und von der Möglichkeit ruhig steter Fortbildung abgeschnitten. In den entscheidendsten Jahren, in welchen sich die Lebensanschauung des Menschen bildet und festsetzt, umdrängte ihn bald das elendeste Hauslehrerjoch, bald das kummervollste Hungerleben bei der armen Mutter in einem kleinen Landstädtchen im Fichtelgebirge. Wie natürlich also, daß jenes tiefe grüblerische Weh über den tragischen Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen den Forderungen des überquellenden warmen Herzens und der undurchbrechbaren Enge und Kälte der widerstrebenden Weltverhältnisse, das der Grundton der gesammten Zeitstimmung war,

auch für ihn der Grundton seines innersten Denkens und Empfindens wurde?

Gleichwie in den ersten Schriften Goethe's und Schiller's und der anderen Stürmer und Dränger, so auch in den ersten Schriften Jean Paul's die scharfe und rückhaltslose Gegenüberstellung der Wirklichkeit und des gährenden inneren Unendlichkeitsgefühls; und gleichwie in Goethe und Schiller und in den anderen die Wirren der Sturm- und Drangperiode überlebenden Strebensgenossen, so auch in Jean Paul mit zunehmender Reife das Ringen und Kämpfen, diesen Zwiespalt zu überwinden und zu heiterer, in sich befriedigter Versöhnung zu klären.

Doch innerhalb dieser gemeinsamen Stimmungen und Entwicklungen ist die Stellung Jean Paul's eine durchaus gesonderte. Zu dem freien und harmonisch schönen Menschheitsideal Goethe's und Schiller's vermag er nicht vorzudringen; hinter diesen Größten steht er weit zurück sowohl an Begabung wie an sittlicher Energie schonungsloser Selbsterziehung. Er wurde scharf von ihnen beurtheilt und wußte sich nicht in strenger Selbsterkenntniß ihnen unterzuordnen. Als er in Weimar lebte, schloß er sich vorzugsweise an Herder an, der von der harmonischen Durchbildung der „Dioskuren" ebenso fern geblieben war. Aber andererseits war Jean Paul doch geschützt vor den Schwächen und Einseitigkeiten der anderen Nachzügler der Sturm- und Drangperiode; für die herbe Weltverachtung Klinger's ist sein Gemüth zu weich und liebevoll, für die haltlose Phantastik der Romantiker hat er zu viel Ernst der Gesinnung und zu viel frischen unmittelbaren Thatsachensinn. Jean Paul versöhnt sich nicht mit der Wirklichkeit, und doch liebt er sie. Von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sucht sich die eine in süßlicher Sentimentalität über die Enge der Menschennatur hinwegzuschwärmen und in ungestillter Sehnsucht sich nach dem erträumten Wunderland des schrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber versenkt sich mit liebevoller und gemüthstiefer Hingebung und mit ächt poetischem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdischer Beschränktheit, selbst des unscheinbarsten und geringfügigsten Klein-

lebens. So bleibt in Jean Paul sein ganzes Leben hindurch ein ungelöster Widerspruch, ein endloses ruheloses Herüber und Hinüber des, wie es ihm dünkt, unaustilgbaren Gegensatzes der Entzückungen und der Kräfte des Menschen. Jean Paul ist, wie es jede ächte Bildung verlangt, Idealist und Realist zugleich; aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechseln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. „Flügel für den Aether" und „Stiefeln für das Pflaster"; nur kein ruhiger gemessener Gang. „Dampfbäder der Rührung" und „Kühlbäder der Satire"; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Pein dieses tiefen Zerwürfnisses, in welcher immer „sein satirisches Gefühl seiner erweichten Seele die Mosisdecke abzieht", ist es, die ihn nach der scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit seines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Versöhnung selbst, aber doch das unwankbare Streben nach Versöhnung ist, der zwar den Bruch der streitenden Gegensätze nicht aufhebt, sondern ihn nur durch ein komisches Ineinanderspielen derselben verdeckt, aber im Witz der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragischen Schmerz mit der Lust innerer Seligkeit belächelt.

Niemand hat über den Ursprung und das Wesen seiner humoristischen Lebensanschauung treffender gesprochen als Jean Paul selbst.

In der am 29. Juni 1795 geschriebenen Vorrede zu seiner idyllischen Novelle Quintus Fixlein sagt er: „Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: gerade herabzufallen in's Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß wenn man aus seinem warmen Lerchennest heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist.

Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden anderen zu wechseln.“ Jean Paul fährt fort: Die Himmelfahrt des ersten Weges sei nur für den geflügelten Theil des Menschengeschlechts, d. h. für den kleinsten. Der zweite Weg sei für die Leidenden und Gedrückten; er mahne sie, die kleinen Freuden höher zu achten als die großen, den Schlafrock höher als den Bratenrock. Der dritte Himmelsweg aber, der Wechsel mit dem ersten und zweiten, sei der angemessenste, weil das Leben selbst ein so buntes Zusammen von langweiligen Ebenen und erhabenen Gotthardsbergen sei; wohl dem, der von kleinen Freuden und Pflichten zu großen steige, und wohl dem, der ebenso wieder aus dem genialischen Glück in das häusliche einzubeugen vermöge!

Und in einem seiner Romane, im Hesperus, sagt Jean Paul, seine Seele kämpfe um das Gleichgewicht seiner negativ elektrischen Philosophie und seines positiv elektrischen Enthusiasmus; aus dem Aufbrausen beider Spiritus könne nichts werden als der Humor. Ja, in demselben Roman nennt er seine Seele eine dreigetheilte, eine empfindsame, philosophische und humoristische.

Jean Paul steht nicht auf der höchsten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichterischer Gestaltungskraft, an Weite des Weltblicks, an Schärfe der Menschenkenntniß. Dennoch ist Jean Paul ein großer und ächter Humorist. Er gehört zu den Seltenen und Auserlesenen, deren Humor auf dem Grund eines liebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemüths ruht.

Die ersten Anfänge Jean Paul's sind unbedeutend und unerfreulich. Die „Grönländischen Prozesse“ (1783) und die „Auswahl aus des Teufels Papieren“ (1783 — 89) sind das Aussprechen der inneren Zerrissenheit und Zerklüftung; aber nicht in der tiefen Tragik der Jugenddichtung Goethe's und Schiller's, sondern in der Weise flacher und gestaltloser Satire. Die Form ist barock; der Gehalt ist geringfügig, noch ganz die Stoffwelt Rabener's und Liscow's. Die Stimmung ist eine höchst verbitterte, „Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt, Ekel an der Erde, die nur eine Sackgasse in der großen Stadt Gottes, nur

eine dunkle Kammer voll umgekehrter und zusammengezogener Bilder aus einer schöneren Welt ist". Nirgends ein milder Hauch der Liebe. Als Jean Paul in seinem Alter diese Schriften auf's Neue herausgab, wunderte er sich selbst über diese maßlose Herbheit. Das Vorwort sagt entschuldigend: „Der Verfasser genoß zwar täglich während der ganzen Zeit die schönsten Gegenstände des Lebens, den Herbst, den Sommer, den Frühling, mit ihren Landschaften auf der Erde und im Himmel; aber er hatte nichts zu essen und anzuziehen, sondern blieb in Hof im Vogtlande blutarm und wenig geachtet."

Erst um das Jahr 1790 begann die Blüthezeit Jean Paul's. Die Essigfabrik, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, wurde geschlossen. Der Achtundzwanzigjährige hatte endlich sein eigenstes Wesen gefunden, und das lang zurückgedrückte übervolle Herz ergoß in reich sprudelnder Schaffenslust, was in ihm wogte und fluthete, was in ihm selig war, liebte und weinte.

Aus der Zeit von 1790 bis 1804 stammen alle jene poesievollen seltsamen Schöpfungen, an welche wir vornehmlich denken, wenn wir den Namen Jean Paul nennen.

Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe besteht aus Romanen und Fragmenten, die sich mit den höchsten Bildungsfragen beschäftigten und sich zum Theil in den höchsten Gesellschaftskreisen bewegen; die andere Gruppe besteht aus Idyllen des deutschen Kleinlebens. Beide Gruppen gehen in ihrer Entstehung bunt durcheinander, denn sie sind durchaus von der einen und selben Grundstimmung getragen, sind nur verschiedene Spiegelungen des einen und selben Grundgedankens. Immer und überall der heiße Kampf zwischen Ideal und Leben. In den Romanen die Fragstellung und die Verzweiflung an der Möglichkeit zwingender Lösung; in den Idyllen Ersatz für die mangelnde Antwort, freilich ein sehr beschränkter.

Für die Erkenntniß der Bildungsgeschichte des Dichters sind die Romane am wichtigsten; an künstlerischem Werth sind den Romanen die Idyllen entschieden überlegen.

Das Thema der Romane ist das Thema des Werther, des Tasso, des Wilhelm Meister. Aber was für ein unüberspringbarer Abstand!

Bedeutungsvoll klingt dies Thema bereits im ersten Roman an, in der „Unsichtbaren Loge“, dem Karl Philipp Moritz den Weg in die Welt bahnte (1793). Doch ist das Motiv noch sehr niedrig gegriffen, noch flach moralisirend, noch ganz katechismusmäßig. Gustav, der Held, war, um vor den Verzerrungen des Lebens geschützt zu bleiben, in den ersten zehn Jahren seiner Kindheit in einer ausgemauerten Höhlung des Schloßgartens erzogen worden, hatte sodann einen Hofmeister erhalten, der ihn in alle hohen Ideale des Geistes und des Herzens einführte, wurde Cadett, öffnete sein überströmendes Herz allen Entzückungen erster Freundschaft und erster Liebe, kam an den Hof und unterlag dort nur allzubald den sündhaften Verlockungen, in die ihn eine buhlerische Frau zu ziehen wußte. Hier bricht der Roman ab. Ein pädagogischer Geheimbund sollte die innere Läuterung und Erziehung des Helden zu gereifterer und gekräftigterer Idealität übernehmen.

Höher im Motiv steht der zweite Roman, „Hesperus“, im September 1792 begonnen, 1795 veröffentlicht. Der Kampf des idealistischen Herzens wird klar in's Auge gefaßt, aber er kommt nicht zum Austrag. Victor, der Held des Romans, ein reiferer Gustav, ist durchglüht von der idealsten jugendlichen Begeisterung, er will diese Ideale in Leben und Wirklichkeit führen. Unter der Maske des Leibarztes eines kleinen deutschen Fürsten wird er zugleich dessen Seelenarzt und Rathgeber. Die wohlgemeinte Absicht verläuft ohne Entwicklung und Ergebniß. Victor flüchtet zurück in seine überquellende Gefühlsinnerlichkeit und findet sein Glück in der Liebe einer gleichgesinnten ätherischen Mädchenseele, in der Liebe Klotildens Daneben eine Reihe von Charakteren, die in ihrer schroffen Einseitigkeit nur um so eindringlicher die Nothwendigkeit harmonischer Lebensanschauung aussprechen sollen. Der einseitige Realismus in der abgewelkten Herzensdürre des Lord Horion, in der höfischen Nichtigkeit Mathieu's, in der Philisterhaftigkeit Eymann's;

der einseitige Idealismus in der Gestalt Emanuel's, dessen Gefühlsüberschwenglichkeit sich bis in den Wahnwitz indischen Büßerlebens verliert und sich zuletzt in sich selbst aufreibt.

Inzwischen aber hatte sich die Bildung Jean Paul's vertieft. Er hatte kleine Reisen gemacht und hatte einige größere Städte gesehen; er lebte eine Zeitlang abwechselnd in Meiningen, Hildburghausen, Koburg, und stand mit den dortigen kleinen Höfen in Verbindung, er hatte viel beobachtet und viel erlebt, er war durch die Schule der Frauen gegangen. Er war in Weimar in die Nähe Goethe's und Schiller's getreten und lebte im belehrenden vertrauten Umgang mit Herder. Und, was wohl zu beachten ist, inzwischen war Goethe's Wilhelm Meister erschienen, der dasselbe große Thema, durch das Jean Paul so tief bedrängt war, zu so festem und klarem Abschluß gebracht. In zwei aufeinander folgenden Romanen, die mit den früheren Romanen im engsten Zusammenhang stehen, aber deren reifere Fortbildung sind, suchte Jean Paul einen ähnlichen Abschluß zu gewinnen. Der „Titan“ ist die Fortbildung des Hesperus und schildert die Nothwendigkeit des Heraustretens aus der Innerlichkeit in das handelnde Leben; in den „Flegeljahren“ ergriff Jean Paul das Thema des Wilhelm Meister unmittelbar und schilderte oder wollte wenigstens schildern die Nothwendigkeit der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Nothwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst sich einmal ausdrückt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft. Aber auch in diesen Romanen nur Streben, nur Anlauf, nur geniales Erkennen und Aufstellen des Ziels; es fehlt die letzte lösende Antwort.

Der „Titan“ wurde in den Jahren 1797 bis 1802 geschrieben.

Albano, der Held, wird als Titan bezeichnet, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität. Die Handlung beginnt mit der Liebe zweier überfluthender Herzen. Widerstand von Seiten der herzlosen Aeltern der Geliebten. Liane, eine ätherische, leidenschaftlich erregte, ekstatische Natur, zum Theil dem Porträt der Frau von Kalb, die nach der unglücklichen

Liebe zu Schiller in ein gleiches Verhältniß zu Jean Paul getreten war, nachgebildet, erblindet und stirbt. Albano verfällt tiefer Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Er reist nach Italien. Angesichts dieser Grabstätte der Weltgeschichte fühlt er sich verändert bis in's Innerste. „Wie in Rom, im wirklichen Rom", schreibt er begeistert an seinen Lehrer Schoppe, „ein Mensch nur genießen und vor dem Feuer der Kunst weich zerschmelzen könne, anstatt sich schamroth aufzumachen und nach Kräften und Thaten zu ringen, das begreif ich nicht; es giebt etwas Höheres als die schwelgerischen Spiele des Gefühls, Thun ist Leben, darin regt sich der ganze Mensch und blüht mit allen Zweigen." Er sinnt auf große Thaten und will theilnehmen an den Freiheitskämpfen der französischen Revolution. Der Plan wird durchkreuzt. Albano findet eine neue Liebe in Linda, einer hohen, genial starkgeistigen Mädchenseele, in deren Charakterzeichnung wieder ganz bestimmte Eigenheiten und Anschauungsweisen der „Titanide" Charlotte von Kalb entlehnt sind. Auch diese Liebe endet unglücklich; Linda wird durch die teuflischen Künste Roquairols verführt. Erst in einer dritten Liebe, in Idoine, findet Albano sein eigenes höheres Selbst, das in sich klare und unbefangene Dasein der von ihm als Ziel klar erkannten und doch bisher nicht erreichten harmonischen Seelenschönheit. Zuletzt stellt sich heraus, daß Albano ein Prinz ist. Er kommt zur Regierung und wird ein edler und weiser Fürst.

Nicht ein in sich schönes und harmonisch versöhntes, sondern nur ein nach innerer Schönheit und harmonischer Versöhnung ringendes Gemüth spricht aus der Charakterzeichnung Albano's. Was in Wilhelm Meister innere Entwicklungsnothwendigkeit und feste psychologische Folgerichtigkeit ist, das spielt sich hier, zum Theil in sehr gewöhnlichen Romaneffecten ohne alle Wahrheit und Möglichkeit, nur sehr lose und äußerlich ab; und zwar, da wir Albano nur im Entschluß zu thatkräftigem Handeln, nicht im thatkräftigen Handeln selbst sehen, mehr nur auf das höchste Ziel hinweisend, nicht es bethätigend und verwirklichend. Gleichwohl hatte Jean Paul Recht, wenn er jederzeit den „Titan" als sein Hauptwerk be-

trachtet wissen wollte. Eine unendliche Fülle tiefster Lebensweisheit liegt namentlich in den Nebencharakteren, die auch hier wieder wie im Hesperus, nur tiefer und genialer, die Schwächen und Gefahren unfertiger Einseitigkeit zu anschaulichem Ausdruck bringen. Schon in den Frauengestalten liegt eine höchst bedeutsame Steigerung; man sieht deutlich die Einwirkung Mignon's und Aurelien's, der schönen Seele, Natalien's. Liane ist die ekstatische Sentimentalität, Linda die emanzipirte Freigeisterei der Leidenschaft, Idoine die in den unüberschreitbaren Lebensbedingungen glückliche und doch von allem Höchsten und Größten gehobene reine und wahre Seelenschönheit. Und noch tiefer enthüllten sich die furchtbaren Abgründe modernen Bildungslebens in der Zeichnung und Gruppirung der Männergestalten. Besonders in zwei Gestalten zeigt sich der scharfblickende tiefsinnige Seelenforscher in genialster Meisterschaft. Es galt die Tragik des krankhaften Idealismus oder, wie sich Jean Paul in einem Briefe an Jacobi (vgl. Aus Jacobi's Nachlaß, herausgegeben von R. Zöppritz. Bd. 1, S. 202) ausdrückt, die Zuchtlosigkeit und Ueberfruchtung desselben hervorzuheben; Jean Paul griff die beiden Richtungen heraus, die ihm und den Zeitgenossen am meisten Verderb drohten. Wie Liane die ekstatische Sentimentalität ist, so ist ihr Bruder Roquairol der überspannte blasirte Schöngeist, der sophistische Wüstling, der im gesetzfeindlichen Glauben an das ausschließliche Recht der alleinseligmachenden Phantasie sich bis zu teuflischer Bosheit verzerrt und zuletzt als „ein Abgebrannter des Lebens“ in Selbstmord endet, den er, um auch seinen Tod mit den Schauern der Poesie aufzuputzen, Abends auf dem Theater, vor den Augen einer dichten Zuschauermenge und vor den Augen seiner von ihm frevelhaft betrogenen und geschändeten Geliebten, theatralisch ausführt. Es kann kein Zweifel sein, daß Jean Paul sein Absehen gegen die öde sittenverderbliche Phantasterei der eben entstehenden Romantiker richtete; mit vollem Recht hat man auf Tieck's William Lovell verwiesen. Und neben der Gestalt Roquairol's steht die humoristische Gestalt Schoppe-Leibgebers. Es ist das ergreifende Spiegelbild der trüben Zwiespältigkeit des Humors selbst. Die im unsteten Wechsel

spottenden Zorns und hingebender Liebe friedlose Doppelnatur Schoppe-Leibgebers wird sich mehr und mehr selbst ein unheimliches Räthsel; und dies brütend grüblerische Versinken in sich führt ihn allmählich zum Wahnsinn, in welchem sich das zerstörte Ich als das grauenhafte Zusammen von zwei untrennbaren und doch unvereinbaren Doppelgängern anschaut und in entsetzlichster Furcht vor sich selbst zurückschreckt. Es ist klar, daß Jean Paul in diese Gestalt, die auch im Siebenkäs ihr seltsames Spiel treibt, ein gut Theil seines eigenen Wesens, namentlich aus der herben Zeit seiner Jugend, gelegt hat. Eine unerbittlich strenge Selbstschau!

In den Jahren 1802—1805 schrieb Jean Paul „Die Flegeljahre“. Dieser Roman ist die folgerichtig geforderte Fortbildung und Vertiefung des Titan. Es ist die eine Seite der sittlichen Lebenskunst, aus der träumerischen Innerlichkeit in das frisch zugreifende Handeln zu treten; die andere Seite aber ist, daß, soll das Handeln rechter Art sein, der Handelnde sich erst selbst erziehe und kläre.

Die Flegeljahre, obgleich in der Form eines komischen Romans gehalten, sind ein tief ernstes Seitenstück zu Wilhelm Meister's Lehrjahren. Jean Paul war sich dieser Verwandtschaft klar bewußt. Wird in der Bildungsgeschichte Wilhelm Meister's ein junger Mann geschildert, der von idealistischer Ueberschwenglichkeit zur Einsicht in die Nothwendigkeit sittlicher Maßbeschränkung und fester Werkthätigkeit geführt wird, ohne doch darüber die Poesie und die Schwungkraft ächter Idealität zu verlieren, so ist auch hier die gleiche Aufgabe und das gleiche Ziel. Ein reicher Sonderling setzt in seinem Testament einen blutarmen, liebenswürdigen, gefühlsselig träumerischen Jüngling zum Universalerben ein; aber unter Bedingungen, die durch die harten Chicanen und Vexationen der neidischen Nebenerben den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem auch für das werkthätige Weltleben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Es ist ein unvergängliches Bild ächtester Poesie, das uns in Walt, dem Helden des Romans, entgegentritt. Eine Jünglingsgestalt, aus der tiefsten deutschen Gemüthswelt gegriffen; hinreißend liebens-

würdig in dem rührenden Widerspruch zwischen der unergründlichen Tiefe seines überströmenden Herzens und der arglosen Blödigkeit und Ungeschicktheit in allen Außendingen. Dem idealistischen Träumer steht sein Zwillingsbruder Vult zur Seite, der realistische, bereits durch das Leben geschulte, welterfahrene Gegenpart, der Walt zu erziehen und zu überwachen sucht, daß dieser nicht seines Erbthums verlustig werde; Vult erkennt und rügt alle Schwächen Walt's, aber mit dem liebenden Auge des Bruders, der, fern von aller meisternden Härte, auch in der nur halbgeöffneten Knospe die Schönheit der kommenden Blüthe sieht und sich in Allem, was nicht zur äußeren Lebensklugheit in nächstem Bezug steht, sogar willig unterordnet. Nur ein im schönsten Sinn edles und reines Gemüth konnte ein so wunderbares Zusammen und Gegenüber erfinden. Es ist fraglos, worauf der Verlauf des Romans hinausging. Wahrscheinlich wurde durch all die arglosen Unbehilflichkeiten Walt's die Erbschaft verscherzt; ein größeres und höheres Besitzthum aber sollte dem strebenden Jüngling zu eigen werden, die Klärung zu dem ächten und wahren Idealismus, der nicht von dem Leben absieht, sondern in durchgebildeter Weise mit dem Leben versöhnt ist und dasselbe frei schöpferisch fortgestaltet. Gleich Wilhelm Meister sollte der Held, der ausgegangen war, seines Vaters Eselin zu suchen, ein Königreich finden. Aber eine Thatsache von höchster Bedeutung ist es, daß grade dieser Roman unvollendet blieb. Dies Fragmentarische ist kein Zufall. Nur ein Dichter, der in sich selbst zum Abschluß gekommen war, konnte die Erreichung dieses ächten und wahren Idealismus darstellen. Wie bezeichnend, daß sich Jean Paul über diese „geborene Ruine" mit dem Gedanken tröstete, daß der Mensch rund herum in seiner Gegenwart nichts sehe als Knoten, daß erst hinter dem Grabe die Auflösung liege, und daß die ganze Weltgeschichte für uns nur ein unaufgelöster Roman sei!

Und auch die späteren Romane Jean Paul's haben die Lösung nicht gebracht. Das innere Entwicklungsleben Jean Paul's schritt nicht weiter. Im Gegentheil; die schöpferische Kraft Jean Paul's war seit der Herausgabe der Flegeljahre entschieden im Sinken.

„Der Komet oder Nicolaus Marggraf“, 1811 begonnen, obgleich erst 1820 — 1822 veröffentlicht, lehnt sich an die Gedankenkreise des Titan. Ein wunderlicher Kauz träumt den Traum hoher Thätigkeit und wählt zu seiner Weltbeglückung die verkehrtesten Mittel; es ist ein Traum, ein wüstes Durcheinander sinnloser Phantastereien. „Katzenberger's Badereise“ (1809) lehnt sich an die Gedankenkreise der Flegeljahre. Zwischen einen Realisten, einen widrigen Cyniker, und einen Idealisten, einen süßlichen Schöngeist nach neuestem romantischen Schnitt, stellt sich eine naiv schlichte, aber tüchtige gebildete Soldatennatur, die sich sogleich alle Herzen erobert. Aber die Ausführung ist dürftig und carrikirt. An die Stelle des ernsten Humors tritt in diesen späteren Romanen das blos Possenhafte, oft sogar das Barocke und Triviale.

Es war ein Wort tiefster Selbsterkenntniß, als Jean Paul am 16. Januar 1807 an Knebel schrieb: „Die zwei Brennpunkte meiner närrischen Ellipse, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, sind meine ewig ziehenden Punkte; und nur gequält geh ich zwischen beiden, entweder blos erzählend oder blos philosophirend, erkältet auf und ab.“

Doch ein Heim muß der Mensch haben. Und es ist rührend zu sehen, wo Jean Paul dieses Heim suchte und fand.

Weil Jean Paul, um die Sprache Schiller's zu sprechen, seinen inneren Streit nicht in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, so war es ihm Bedürfniß, mit innigster Hingebung in naive Zustände und Stimmungen zurückzugreifen, in welchen der Streit noch gar nicht erwacht ist. Oder, um in der Sprache Jean Paul's selbst zu sprechen, weil Jean Paul nicht die reine Höhe des idealischen Glücks gewinnen konnte, war es ihm Bedürfniß, zuweilen seinen Standpunkt zu wechseln und, wenn auch nicht wie Rousseau in die Urwälder, doch mit sentimentalischer Rührung in die stille Beschränktheit bürgerlich häuslichen Glücks einzubeugen.

Hier liegt der Ursprung seiner Idyllen, die reinste und herzgewinnendste Seite Jean Paul's.

Sagt, warum alle die trüben und bangen Zweifel, die das müßig grüblerische Bildungsleben in uns geworfen hat? Ist nicht die unendliche quellende wehende Welt, in welcher sich Kraft an Kraft und Blüthe an Blüthe reiht, um uns, über uns, unter uns? O Jugend, o erste Liebe! O Frühling und Morgenroth und Sternennacht und Freudenthränen! „Wie herrlich ist's, daß man ist.“ „Eine athmende Brust, in der nichts als das Paradies, eine Predigt und ein Abendgebet, wahrlich! damit will ich einen Gott zufriedenstellen, der den Himmel verlassen hat, um einen neuen hier unter uns zu finden!“

Jean Paul, in seliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrerleben vogtländischer Dörfer und Landstädte aufgewachsen, wurzelte mit seinen heiligsten Empfindungen in diesen Erinnerungen stillbeschaulicher Genügsamkeit, welche auch aus Armuth und Elend Freude und Glück zu ziehen weiß, und in kindlicher Zufriedenheit an die Möglichkeit, daß es anders sein könne, gar nicht zu denken wagt. Jean Paul wurde der Genremaler des deutschen Kleinlebens. Er, der Goethe und Schiller, nachdem sie sich so ausschließlich der Nachahmung der Antike zugewendet hatten, als „griechenzende Formschneider“ verspottete, wurde durch diese ureigen volksthümlichen Gemälde in der That eine sehr wirksame Ergänzung Goethe's und Schiller's. Besonders auf Grund dieser Idyllen ist es geschehen, daß man Jean Paul lange Zeit, freilich etwas überschwenglich, den deutschesten deutschen Dichter genannt hat.

Zuerst wagte sich dies gemüthvoll idyllische Wesen nur ganz verschämt und schüchtern hervor. Unter diesen ersten kleineren Idyllen ist die hervorragendste: „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal“ (1790).

Sie ist geschrieben für Alle, die eine athmende Brust haben für die einzigen feuerbeständigen Freuden des Lebens, für die häuslichen. Ach, er war so arm, der kindlich gute, stille, bescheidene Schulmeister; aber er verstand von Grund aus die schwere und doch für gute Herzen so leichte Kunst, stets fröhlich zu sein. Er war ein rechter Flügelmann der Freudenhandgriffe, jeden Tag und jede

Stunde auszukernen. Weil er ein Bücherfreund war und doch sich die Bücher nicht kaufen konnte, schrieb er sich die Bücher, deren Titel ihm im Meßkatalog am besten gefielen, seelenvergnügt selbst; und sein Sohn klagte oft, daß in manchen Jahren sein Vater vor literarischer Geburtsarbeit kaum niesen konnte. Den ganzen Tag freute er sich auf oder über etwas. „Vor dem Aufstehn“, sagt er, „freu ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag auf's Mittagessen, zur Vesperzeit auf's Vesperbrot und Abends auf's Nachtbrot, und so hat der Alumnus Wuz sich stets auf etwas zu spitzen.“ Trank er tief, so sagt' er: „Das hat meinem Wuz geschmeckt“, und strich sich den Magen; nieste er, so sagte er, „Helf Dir Gott, Wuz!“ Im fieberfrostigen Novemberwetter setzte er sich auf der Gasse mit der Vormalung des warmen Ofens und mit der närrischen Freude, daß er eine Hand um die andere unter seinem Mantel, wie zu Hause, stecken hatte; war der Tag gar zu toll und windig, so war das Meisterlein so pfiffig, daß es sich unter das Wetter hinsetzte und sich nichts darum schor. Abends, dacht' er, lieg ich auf alle Fälle, sie mögen mich den ganzen Tag zwicken und hetzen wie sie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Nase ruhig an's Kopfkissen, acht Stunden lang. Und kroch er endlich in der letzten Stunde eines solchen Leidentages unter sein Oberbett, so schüttelte er sich darin, krempte sich mit den Knieen bis an den Nabel zusammen und sagte zu sich: „Siest Du, Wuz, es ist doch vorbei!“ Und nun gar erst die erste Liebe, die Hochzeit, der glückliche Ehestand! Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er verscheidet in seinem Gott vergnügt, sanft und selig. „Wohl Dir, lieber Wuz“, schließt der Dichter, „daß ich, wenn ich nach Auenthal gehe und Dein verrasetes Grab aufsuche, ich dann sagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher wie wir Alle.“

Tiefer und ausgeführter, aber von gleicher Stimmung, ist das „Leben des Quintus Fixlein“ (1796).

Der Held ist ein armer Candidat, der zuerst in einer Stadtschule Quintus, dann Conrector ist, zuletzt Pfarrer in seiner Vater=

stadt wird, sich verliebt und verlobt und verheirathet, nach einem Jahr taufen läßt und mit seiner Geliebten ein glückseliges Leben führt bis an sein Ende. Aber über der Schilderung dieser schlichten und engen Begebenheiten liegt so viel zarter lyrischer Hauch, ein so herzliches und gemüthsreines Auskosten aller kleinen Freuden, und zugleich so viel komische Schalkheit, daß dieses herrliche Idyllion unbedingt die herrlichste Dichtung Jean Paul's ist. Wie wundervoll ist sogleich der erste Eingang, das ungeduldig geschäftige Wesen der alten Mutter, die den Besuch ihres Sohnes erwartet, wie wundervoll das Werden und Wachsen der Liebe zwischen Fixlein und seiner künftigen Braut Thienette! Wie wundervoll ist die kindliche Eitelkeit des Quintus, als er seine Ernennung zum Conrector erhält! „Er wußte kaum, was er von seinem gestrigen närrischen Aufblähen über seine Quintur nur denken sollte; die Quintusstelle, sagt' er zu sich, kommt gegen ein Conrectorat in gar keine Betrachtung; mich wundert's, wie ich gestern stolziren konnte vor meiner Veränderung, heute hätte ich doch eher Fug dazu!“ Und das Gestehen der Liebe, die Verlobung, die Hochzeit, das Erwarten des ersten Kindes, der Tauftag! Alles ist Leben und Gluth und Licht.

Und noch eine ganze Reihe ähnlicher köstlicher kleiner Genrebilder. Wie anmuthend ist vor Allem auch (1797) „Der Jubelsenior“. Es ist die Schilderung eines treuen Seelenhirten, der den hohen Ehrentag seines fünfzigjährigen Amts- und Ehejubiläums mit einer frommen Jubelpredigt vor seiner Gemeinde feiert! Das fünfzigjährige Paar wird vom Sohn auf's neue eingesegnet!

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt eine andere Idylle ein, die in ihrem letzten Theil in den Ton des Romans übergeht. Sie führt den Titel: „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs“ (1796).

Die gemüthstiefe, aber beschränkte Haushälternatur Lenetten's, der Aerger des Armenadvokat Siebenkäs über die durch diese geschäftige Beschränktheit veranlaßten Störungen in seinen dichterischen Arbeiten, die innere Seelenheiterkeit, mit welcher er seine Armuth

erträgt, der Jubel über einen kleinen Gewinn bei dem Vogelschießen, der ihn eine Zeitlang über die drückendsten Verlegenheiten hinüberhilft, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe des ächtesten Humors geschildert, die es sehr begreiflich macht, daß grade dieser Roman sich von Anbeginn viele Freunde erwarb. Aber ein tief krankhafter Zug liegt in ihm. So sehr ist auch Jean Paul vom Teufel falscher Genialitätssucht besessen, daß er es nur als durchaus gerechtfertigte Selbsterhaltung betrachtet, wenn sein Held vermittelst des elenden Possenspiels eines Scheintodes und eines Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber veranstaltet, sich von seiner guten treuen Lenette frei macht, um, befreit von ihr, ein neues erhöhtes Dasein zu beginnen. Lenette, die sich mit einem ihr gleichgestimmten alten Hausfreund verheirathet, wird schuldlos und wider ihr Wissen in das Verbrechen der Doppelehe gestürzt. Glücklicherweise stirbt sie. Siebenkäs aber kommt über ihren Tod mit leichter Rührung hinüber. Das ist eine Trübung des sittlichen Bewußtseins, die der schlimmsten Leichtfertigkeit der Sturm- und Drangperiode und der Romantiker in nichts nachsteht!

Siebenkäs ist ein verrätherisch treues Spiegelbild der zwiespältigen Natur Jean Paul's selbst; entzückende Feinfühligkeit für die Poesie des scheinbar Alltäglichen, aber krankhaft und verzerrt durch phantastische Schrullen.

Allein was man auch gegen Jean Paul auf dem Herzen hat, wer kann angesichts dieser bedeutenden Gedanken- und Empfindungswelt in Abrede stellen, daß Jean Paul ein würdiger Sohn seiner großen Zeit ist und daß er tief und redlich theilgenommen hat an ihren tiefen Bildungskämpfen?

Zu einem richtigen Urtheil über Jean Paul gelangt man nur, wenn man nicht, wie es meist geschieht, die Romane Jean Paul's und seine idyllischen Genrebilder unterschiedslos zusammenwirft. Es ist nicht blos ein Unterschied der Ziele und Stimmungen, es ist auch ein Unterschied des dichterischen Werthes. Man kann sich von den Romanen abgestoßen fühlen, und sich doch an den Idyllen herzlich erquicken.

Von den Romanen Jean Paul's gilt es allerdings, daß wir uns jetzt nicht ohne inneres Widerstreben in sie hineinleben können. Es ist eine höchst seltsame psychologische oder, besser gesagt, pathologische Erscheinung, daß Jean Paul, weil er niemals über das jugendliche Schmerzgefühl des klaffenden Widerspruchs zwischen sentimentaler Verzückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdstößen des Lebens hinübergekommen ist, in allen Dichtungen, die diesen Widerspruch zur Darstellung bringen, sich durchaus, wie man treffend gesagt hat, in alle Art und Unart eines achtzehnjährigen Jünglings festgerannt hat, in seine jugendliche Begeisterung und in seine jugendliche Unreife.

Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ist ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der deutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnsüchtig träumerischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem süß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der rührenden holden Tölpelei, die vor lauter Fülle und Tiefe der überwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen vermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Aber nicht nur, daß Jean Paul nicht selten schon diesen entzückenden Charaktertypus selbst, mehr als die ihm eingeborene Poesie erfordert und verträgt, mit allerlei schönseligem Aufputz behängt und verzerrt; dieser Charaktertypus ist in der That das Einzige, was er innerhalb des hohen Stils dichterisch zu schaffen vermag. Was außerhalb dieses Typus steht, versagt ihm. Es ist völlig richtig, wenn man von Einförmigkeit seiner Phantasie gesprochen hat. Schon die Mädchengestalten Jean Paul's, insoweit sie nicht dem leidenden und gedrückten Theil der Menschheit entnommen sind, sind nichts als unmögliche Mondscheingebilde, glänzende Lilien aus der zweiten Welt, die sich selber ein Zeichen sind, daß sie bald in diese fliehen. Wie also gar die Charaktere, die außerhalb dieser lyrischen Musik des Herzens stehen! Die kalten Verstandesmenschen, die harten Väter, die boshaften Minister und Höflinge, die sich diesen träumerischen Jünglingen und Lilienjungfrauen entgegenstellen, sind entweder schablonenhafte Carri-

caturen oder nur unbeholfene Umrisse, schattenhaft verschwimmend; selbst Gestalten wie Roquairol und Leibgeber=Schoppe, in denen ein fester Griff in das Leben gewagt wird, bleiben nur ein tiefes künstlerisches Wollen, ohne plastisch lebenskräftige Durchführung. Die unmittelbare Folge solcher Armuth der Charaktergestaltung ist Armuth und Zusammenhanglosigkeit der Handlung. Nie hat Jean Paul eine spannende, dramatisch bewegte Handlung zu erfinden vermocht; immer nur ein loses Nacheinander möglicher und unmöglicher Begebenheiten, das sich den Forderungen strenger Motivirung und fester einheitlicher Komposition zu entziehen sucht, indem sich das vordrängende Ich des Dichters für den Berichterstatter einer nur sprunghaft und stückweise überlieferten biographischen Erzählung ausgiebt. Daher wie bei allen Künstlern, die es am Wesentlichsten der Kunst fehlen lassen, viel überwuchernde Ornamentation, die sich in Jean Paul bis zur unerträglichsten Geschmacklosigkeit steigert; ermüdende Breite, viel abgeschmackt gelehrtthuerischer Citatenkram, viel verschrobene und gekünstelte Witzelei, viel eitles Schaugepränge mit überallher zusammengetrommelten Bildern und Gleichnissen, viel Jagen nach Barockem und Wunderhaftem, viel geflissentliches Hinarbeiten auf Erweichung der Thränendrüsen. Jean Paul's Romane sind zopfig und manierirt. So sehr es bei all dem Herrlichen, das sie enthalten, zu beklagen ist, sie sind unrettbar veraltet.

Es ist nicht zu sagen, wie verderblich Jean Paul durch diese Auflösung aller Kunstform gewirkt hat. Goethe's und Schiller's gewissenhaftem und strengem Ringen um den Gewinn einer modernen Kunstform arbeitete er direct entgegen. Noch in Heine und in den Schriftstellern des jungen Deutschlands finden wir diesen üblen Einfluß.

Ganz anders die Idyllen. Auch sie sind vorwaltend lyrisch. Nicht Darstellung von Zuständen und Handlungen, nicht greifbarer drastischer Situationenwitz, wie es Sache des ächten künstlerischen Humors ist; nur Darstellung von Stimmungen, die durch die stille Zwiesprache ihrer inneren Idealität mit der harten Außenwelt Lächeln und Rührung erregen. Aber Gehalt und Gestalt decken sich.

Liebe gute Menschen, die in aller Enge und Trübsal voll innerer Seligkeit sind. Nur sehr selten vereinzelte Züge falschen Empfindelns und Witzelns.

Ein Idyllion wie Quintus Fixlein ist ein Juwel nicht blos unserer, sondern aller Literatur.

Lassen wir nicht Jean Paul, dem unvergleichlichen humoristischen Genremaler, entgelten, was Jean Paul, der manierirte Historienmaler, gesündigt hat.

Wir stehen am Schluß der Betrachtung der dichterischen Thätigkeit Jean Paul's.

Doch war die dichterische Thätigkeit zwar die hervorragendste Seite Jean Paul's, aber nicht seine ausschließliche.

Im Sommer 1804 war Jean Paul nach Bayreuth übergesiedelt. Er lebte ein friedliches häusliches Stillleben. Er war (seit 1801) glücklich verheirathet. Seine Stellung war sorgenfrei; er bezog ansehnliche Honorare und vom Fürst Primas (Dalberg) eine später vom König von Baiern übernommene Pension. Er verpuppte sich mehr und mehr in die Art eines deutschen Kleinstädters, dem sein täglicher Spaziergang nach einer ganz bestimmten Tabagie mit einem bestimmten Maß von Kaffee und Bier nicht fehlen durfte. Ein Theil seiner späteren Romane und Idyllen fällt in diese Zeit. Aber zugleich veröffentlichte Jean Paul jetzt eine Reihe von philosophischen und politischen Schriften, die man nicht übersehen darf, will man ein treues Charakterbild dieses seltenen Mannes gewinnen.

Zuerst die philosophischen Schriften.

Von jeher hatte Jean Paul sich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutschen Philosophie auf's angelegentlichste beschäftigt. Schon 1779, in seinem sechszehnten Jahre, hatte er als Primaner in Hof eine Abhandlung über die Nothwendigkeit philosophischer Studien geschrieben. Kant hatte ihn angezogen und abgestoßen. Fichte hatte sich tief in seine Seele gesenkt; nicht blos, daß die geniale Conception Leibgeber-Schoppe's mit seiner wahnwitzigen Furcht vor dem Doppel-Ich ohne die Einwirkung Fichte's gar nicht möglich gewesen

wäre, er schrieb (1800) in der Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana gegen Fichte ausdrücklich eine Gegenschrift. Es war sehr natürlich, daß die philosophische Denkweise Jean Paul's vorzugsweise Gefühlsphilosophie war. Von Rousseau war Jean Paul ausgegangen; in Herder, der seinen Spinozismus gegen ihn zwar nicht verhehlte, aber doch nicht verletzend hervorkehrte, fand er seinen vertrauten Freund und Berather. Aber studirt hatte er, wie er am 29. Januar 1800 an Jacobi selbst schrieb, eigentlich doch nur die Philosophie Jacobi's. Nicht Gläubigkeit, aber scharfe Betonung der Träume und Wünsche des eigensüchtigen Herzens. Der getreueste Ausdruck dieser phantasirenden Philosophie ist (1797) „Das Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele“, dem später in gleichem Sinn die unvollendete „Selina“ folgte. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Nichtigkeit unterbauen. Jedoch die eigenthümlichsten philosophischen Werke Jean Paul's sind seine „Vorschule der Aesthetik“ (1804) und die „Levana oder Erziehlehre“ (1807). Die Vorschule der Aesthetik ist unendlich reich an den feinsinnigsten Einblicken in das Wesen des künstlerisch dichterischen Schaffens, insbesondere des humoristischen, ist unendlich reich an treffenden Schlagworten, die nicht in der geschulten Form begriffsmäßiger Entwicklung auftreten, aber die Summe einer sehr ausgebreiteten selbsterlebten Erfahrung epigrammatisch zusammenfassen. Je mehr die Aesthetik von der schwindelnden Höhe einer sogenannten Metaphysik des Schönen wieder auf den festen Boden einer künstlerischen Stillehre zurückkehren wird, um so mehr wird das verdienstvolle Büchlein Jean Paul's wieder zu Ehren kommen. Die Levana, obgleich an ungehöriger Vermischung philosophirenden und poetisirenden Tons leidend, ist eine sehr beachtenswerthe Ergänzung der Jean Paul'schen Dichtung. Herrlich sind namentlich die Bilder aus dem Kinderleben und die Abschnitte über weibliche Erziehung. Alles geht auf die reine ideale und doch fest werkthätige Gesinnung oder, wie Jean Paul sich ausdrückt, auf die innere Harmonie von Liebe und Kraft.

Und sodann die politischen Schriften.

Noch tiefer als Goethe und Schiller erkannte Jean Paul als das Grundübel unserer Bildung, als die Schwäche unserer Dichtung, als die Wurzel der eigenen inneren Unfertigkeit und Zerrissenheit, das schwere Mißverhältniß zwischen der Tiefe und Hochherzigkeit unserer Ideale und der Dummheit und Jämmerlichkeit unseres staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Und während Goethe und Schiller ob dieses Jammers eigensüchtig in die Welt der schönen Formen, in die schöne Kunst des Griechenthums flüchteten, blieb Jean Paul, der in der Vorstellung des heutigen Geschlechts immer nur für einen schwachmüthigen Träumer gilt, sein ganzes Leben hindurch fest und scharf auf die politischen Kämpfe der tief bewegten Gegenwart gerichtet und wendete ihnen unerschrockenen Mannesmuthes sein tiefstes Lieben und Hassen zu. Die warme innige Volksliebe, die in seinen Idyllen liegt, bewährte und bethätigte sich als der Grundzug und die treibende Kraft auch seines politischen Denkens und Handelns. Der herrliche Aufsatz Jean Paul's über Charlotte Corday (1799) beweist, daß er einer der Wenigen war, die an dem idealen Ursprung und Zweck der französischen Revolution festhielten, auch nachdem dieselbe längst in blutigen Gräueln von sich selbst abgefallen war, und die Franzosen in schweren beutegierigen Kriegen gezeigt hatten, daß ihnen mehr daran liege, eine vergrößerte Nation als eine große zu werden. Und als Napoleon mit seinen unvergleichlichen Kriegsthaten die ganze Welt berauschte und erschreckte, gehörte Jean Paul zu den Ersten, die zornmüthig zu entschlossenem Widerstand riefen und, statt fürchtender Bewunderung, hoffende Siegeszuversicht nährten und predigten. „Für die Menschheit," schrieb er am 24. Juni 1806 an Jacobi, „gebe ich gern die Deutschheit hin; sobald aber Beide den einen und selben Gesammtfeind haben, so wende ich mein Auge von diesem." Während der ganzen schmachvollen Zeit der Unterdrückung war er in Zeitschriften und Flugschriften einer der hochherzigsten und tapfersten Vorkämpfer für Das, was sich einige Jahre nachher so unerwartet großartig erfüllte. Er hat nicht gewirkt mit der zündenden Kraft eines Fichte und Arndt; dazu war seine Sprache zu

manierirt, seine Form zu verkünstelt. Aber vergessen sollen wir nicht, daß er in unheilvoller Zeit Heilsames zu reden wußte, und daß seine „Dämmerungen für Deutschland“ (1809) und seine „Politischen Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche“ (1810 — 1812) Töne anschlugen, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Man lese die in diesen Fastenpredigten enthaltenen Satiren: „Mein Aufenthalt in der Nepomukkirche während der Belagerung von Ziebingen“ und „Die Doppelheerschau in Großlausau und in Kauzen“, die eine gegen die schmachvoll verrätherische Uebergabe deutscher Festungen an die Franzosen, die andere gegen die nichtswürdige Kriecherei der Rheinbundsfürsten geschrieben, und man wird noch heut erfüllt vom bittersten Schamgefühl. Mit vollster Begeisterung folgte er den großen Freiheitskämpfen von 1813 und 1815. Sie waren ihm tief innerstes Labsal, „ein Zerstäuben der Centralsonne des Teufels“. Und als nun das fremde Joch abgeschüttelt war, da war Jean Paul wieder einer der Wenigen, die die Waffen nicht in fauler Ruhesucht vorzeitig ablegten, sondern gegen die üble Restaurationspolitik der Fürsten das Banner der Volksrechte entfalteten. Ueberall waren gesinnungslose romantische Hofsophisten geschäftig, zur Rückkehr zum schrankenlosesten Absolutismus zu rufen; Jean Paul mahnte in seiner „Friedenspredigt“ (1818) in ganz entgegengesetztem Sinn die Fürsten, daß, wenn ihnen jetzt die Wahl gegeben sei, entweder allmächtig oder ohnmächtig zu werden, diese Allmacht nicht auf Kosten des Volks, sondern nur im engsten Anschluß an das vertrauenverdienende Volk errichtet werden könne. Als Schmalz und seine Creaturen in Preußen ihr schandvolles Wesen trieben, sprach Jean Paul die unvergänglichen Worte: „Bedenkt, ihr Fürsten, daß die Völker Euch gegen den allmächtigen Prätendenten Europens vielleicht treuer geblieben sind als Ihr ihnen gegen ihn, und daß sie dies zu einer Zeit gethan, wo er Eure Throne zu Treppen, ja Treppengeländern des seinigen machte. Dieses Volk that das Höchste für Euch, nämlich nicht blos den ersten Feldzug nach Paris, sondern auch den zweiten. Nichts wiederholt sich schwerer als die Begeisterung;

aber doch wiederholte das Volk sie, und zwar mitten im Glauben, daß ihm die zweite Begeisterung und Opferung wäre zu ersparen gewesen. Wenn Ihr nun, Ihr Fürsten, dieses harmlose, rachlose, nie heuchlerische, nie meuterische Volk zu würdigen versteht, wenn Ihr den seit Tacitus' Zeiten bestehenden Tugendbund eines zu keinem Lasterbund fähigen Volks anerkennt, aus welchem das Zwillingsgestirn eines Fürstenbundes und später einer Völkerschlacht aufgegangen: wem werdet Ihr vertrauen, dem mehr als tausendjährigen Tugendbund oder dem Schmalzischen geheimen Rath?" Jean Paul war der feste Vorkämpfer für Preßfreiheit. Und Jean Paul war der feste Vorkämpfer für freies Verfassungsleben. „Es giebt Wendezeiten der politischen Witterung, Endscheidpunkte für Staaten; diese Zeiten halte man heilig. Eine solche Zeit stand sonnenwarm über Griechenland nach dem Siege über Xerxes; eine solche Zeit arbeitet jetzt in Deutschland nach dem Siege über den neuesten Xerxes. Wir sind der bitteren Vergangenheit los, aber der fruchttragenden reifen Zukunft noch nicht Herr. Im Volk muß daher öffentlicher Geist, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt. Nur der Landtag, — sage: der Landtag — kann das Volk zu Gemeinsinn erhöhen."

Wir wissen, wie schmählich Deutschland damals um diese Hoffnungen und Forderungen betrogen wurde.

Jean Paul starb am 14. Februar 1825 im dreiundsechzigsten Jahr. Sein Alter war trübe. Er war fast erblindet. Und die Ursache seines Todes war der Gram über den Verlust seines einzigen Sohnes, der durch verdüsterte Frömmelei einer Nervenüberreizung verfallen war, welche ihn in der schönsten Jünglingsblüthe in's Grab führte.

Jean Paul wurde schnell vergessen, und mehr als das: er wurde dem heranwachsenden Geschlecht bald unverständlich. Es war vor Allem das Empfindsame seines Wesens, das eine praktischen Aufgaben zugewandte Zeit nicht mehr zu fassen wußte. Während seine Werke nicht mehr gelesen wurden, bediente man sich seines

Namens, um spöttelnd Verirrungen der Literatur oder Schwächen des deutschen Wesens zu kennzeichnen. Erst in neuester Zeit hat die wissenschaftliche Forschung wieder zu gerechterer Beurtheilung geführt. Besonders hat Paul Nerrlich in einem ausführlichen kritisch-biographischen Werke (1889) eine von entschiedener Sympathie zeugende Darstellung gegeben, deren Urtheile freilich wegen des junghegelianischen Standpunktes des Verfassers einige Voreingenommenheit zeigen.

3. Hölderlin.

Seit den ersten Regungen der Sturm- und Drangperiode war ein neues Geschlecht herangewachsen. Aber zunächst wiederholte der junge Nachwuchs nur die maßlosen Gefühlsüberschwenglichkeiten, von denen sich Goethe und Schiller in ernster Selbsterziehung inzwischen befreit hatten. Aechte Jünger der Sturm- und Drangperiode, poesieberauscht in krankhafter Phantastik schwelgend!

Hölderlin ist eine der denkwürdigsten Gestalten dieser denkwürdigen Epigonen; sie ist uns neuerdings durch Carl Litzmann's ausführliche Biographie und Briefsammlung erst recht verständlich und lebendig gemacht worden.

Friedrich Hölderlin war am 20. März 1770 geboren zu Lauffen am Neckar, in der Nähe von Heilbronn. Im Herbst 1788 war er auf das Tübinger Stift gekommen; gleichzeitig mit Schelling und Hegel, die bald seine vertrautesten Freunde und Studiengenossen wurden. Es war ein hochbewegtes Jugendleben. Noch durchzitterten die gewaltigen Einwirkungen Rousseau's alle jungen Gemüther, die ersten Dichtungen Goethe's und Schiller's zündeten mit der Zaubergewalt eines neuen Evangeliums. Nun kam die hehre Freiheitsbegeisterung der beginnenden französischen Revolution, welche die kühnen Traumwünsche vollauf zur Verwirklichung zu führen schien. Wir hören von den Biographen Schelling's und Hegel's, wie die begeisterten Jünglinge an einem schönen Frühlingsmorgen in jugendlicher Begeisterung auf einer nahen Wiese einen Freiheits-

baum pflanzten. Die ersten Gedichte Hölderlin's sind durchglüht von der Feier der unentreißbaren Menschenrechte. Dem politischen Freiheitsgefühl entsprach das religiöse. Der Streit Jacobi's und Mendelssohn's über Lessing's Spinozismus war die wirksamste Propaganda für Spinoza gewesen. Am 12. Februar 1791 schrieb Hölderlin, wie K. Rosenkranz in Hegel's Leben berichtet, in Hegel's Stammbuch die Worte Goethe's: „Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten" und dazu: „Ἓν καὶ πᾶν". Der begeistertste rückhaltsloseste Pantheismus wurde der Nerv seiner gesammten Lebensanschauung. Und dazu trat in Hölderlin die innigste Hingebung an das Griechenthum, insbesondere an die hohe Poesie Homer's und Hesiod's, des Tragikers Sophokles, Platon's, und an die großen Gestalten der bildenden Kunst, insoweit er dieselben, ohne sinnliche Anschauung, aus Winckelmann's schwungvollen Schilderungen erfassen konnte. Doch des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Trotz des reichen und tiefen Bildungsgehalts blieb Hölderlin eine überreizte phantastische und, wie Schiller auf Grund inniger persönlicher Theilnahme und Beobachtung sich ausdrückt, eine heftig subjectivische Natur, verzärtelt und eigensüchtig nur in sich selbst lebend. Schelling und Hegel gewannen sich, der Eine in glänzender Raschheit, der Andere langsamer, aber nur um so gründlicher und gediegener, eine großartige Siegesbahn; Hölderlin verblieb durchaus in den Schwächen und Kränklichkeiten der nachwirkenden Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Er wußte denselben einen neuen Gehalt und eine veränderte eigenthümliche Färbung zu geben; aber ihre Schranken zu durchbrechen vermochte er nicht.

Es ist eine höchst seltsame Mischung, in welcher uns die entscheidenden Bildungselemente Hölderlin's in seiner Dichtung entgegentreten. Glühendes Freiheitsgefühl, klarer und kühner Pantheismus, die höchsten Menschheitsideale; dies Alles aber nur als elegische Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der schönen Griechenwelt, die einst das schöne geschichtliche Dasein dieser vollendeten freien und reinen Menschlichkeit gewesen.

Warm und wahr spricht Hölderlin diesen Grundton seines Denkens und Empfindens in dem Gedicht „Griechenland“ aus:

„Mich verlangt in's bessere Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an.“

Und noch am 1. Januar 1799 schreibt Hölderlin an seinen Bruder: „O Griechenland, mit Deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem gutem Willen tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.“

In Hölderlin war diese elegische Sehnsucht nach der verlorenen Heimath nicht wie in Goethe und Schiller Sporn zu wagendem Wetteifer, sondern nur träumerische Wehmuth, nur schmerzliches Verzichten auf die höchsten Wünsche und Hoffnungen menschenwürdigen Daseins. Nur selten und ganz vereinzelt, wie im „Gesang des Deutschen“, der beseligende Trost, daß auch jetzt noch der Athener Seele, die sinnende, still bei den Menschen walte, und daß auch jetzt noch Dichter und Weise seien, denen der Gott gegeben, den großen Alten zu gleichen.

Am deutlichsten zeigt sich die Gesinnung und Denkweise Hölderlin's in seinem Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“. Die Idee und der erste Entwurf stammt bereits aus dem letzten Jahr der Tübinger Studentenzeit. Doch die eigentliche Ausführung erfolgte erst unter den bedeutenden Anregungen, die er, als Hauslehrer im Hause der Frau von Kalb, in den Jahren 1794 und 1795 in Jena und Weimar gewann, und unter den tiefen Seelenerlebnissen, in welche er sich in Frankfurt am Main ver-

wickelte, wo er seit dem Januar 1796 als Hauslehrer in der Familie eines reichen Kaufherrn weilte und von einer unglücklichen Liebe zu der Frau des Hauses erfaßt wurde. Der erste Band erschien Ostern 1797; der zweite Band Ostern 1799.

Hyperion, ein junger Neugrieche, nimmt begeistert theil an dem unglücklichen Freiheitskampf der Griechen von 1770. In Briefen an seinen Freund und an seine Geliebte berichtet er von seinen Hoffnungen und Enttäuschungen.

Die Fabel ist unklar und zerflossen; kaum der leiseste Ansatz von Handlung und individualisirender Charakterzeichnung. Odenhaft dithyrambische Herzensergüsse; ein getreues Abbild des Dichters, gedankentief und voll hochherziger Begeisterung, aber noch jugendlich unreif, phantastisch empfindelnd. Ueberraschend sind die feingefühlten Landschaftsgemälde der griechischen Berge und Meerbuchten; selbst für Den, der Griechenland mit eigenen Augen gesehen hat, von poesievoller Wahrheit.

Schiller, welcher dem jungen Dichter, den er schon 1793 in Schwaben kennen gelernt hatte, einigen Antheil schenkte, ihn aber zugleich sehr streng beurtheilte, bekannte in einem Brief an Goethe vom 30. Juni 1797, daß er sich durch Hölderlin's wunderliches Gemisch von heftiger Leidenschaftlichkeit und philosophischem Geist und Tiefsinn sehr oft an seine eigene sonstige Gestalt erinnert fühle; und diese Bemerkung ist so wahr und zutreffend, daß man ernstlich die Frage aufwerfen kann, ob der entscheidende Grundzug Hölderlin's, die tief elegische Sehnsucht nach der entschwundenen Herrlichkeit des Griechenthums, nicht ganz unmittelbar durch Schiller's Gedicht „Die Götter Griechenlands“ hervorgerufen und bedingt ist. Aber andere Einflüsse waren nicht minder mächtig. Die ringende weltmüde Innerlichkeit Hyperion's gemahnt doch am meisten an die ringende weltmüde Innerlichkeit Werther's; ja ohne Werther wäre Hyperion gar nicht denkbar. An die Einwirkung Goethe's schließt sich zugleich die Einwirkung Heinse's. Die aus dem Jahr 1790 stammende „Hymne an die Göttin der Harmonie“ trägt ein Motto aus dem Ardinghello; und sicher ist es sehr bedeutsam, daß Hölderlin

am 2. November 1797 in einem Briefe an seinen Bruder, im Gegensatz zu andern kritischen Urtheilen hervorhebt, Heinse habe sich sehr aufmunternd über Hyperion geäußert.

Von seinen Reisen ist der junge Grieche in sein Vaterland zurückgekehrt. Er wandelt auf den Höhen des Isthmus, den Blick gerichtet auf die herrliche Wildniß des Helikon und Parnaß, auf die paradiesische Ebene von Sikyon, auf den glänzenden Meerbusen, an dessen Saum das einst so jugendlich heitere Korinth liegt. Aber das Geschrei des Schakals, der unter den Steinhaufen des Alterthums sein wildes Grablied singt, schreckt ihn auf aus seinen Träumen. (Sämmtl. Werke herausgegeben von Hr. Th. Schwab, 1. Bd., 2. Abtheilung, S. 5.) „Wohl dem Mann, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt! Mir ist, als würd' ich in den Sumpf geworfen, als schlüge man den Sargdeckel über mir zu, wenn einer an das meinige mich mahnt, und wenn mich einer einen Griechen nennt, so wird mir immer, als schnürt' er mit dem Halsband eines Hundes mir die Kehle zu." In grollender Trauer erschließt sich sein tiefster Herzensgrund. Zwei große Stimmungen sind es, die sein ganzes Denken und Empfinden bestimmen, glühender Pantheismus und tief innerlich lebendige Liebe für die schönheitsvolle Welt des griechischen Alterthums. Es ist ein ächt Spinozistisches Glaubensbekenntniß, wenn sich Hyperion in seinem Schmerz an die Natur wendet, an die wandellose, stille und schöne, und dann in die begeisterten Worte ausbricht: „Du scheinst noch, Sonne des Himmels! Du grünst noch, heilige Erde. Noch rauschen die Ströme in's Meer, und schattige Bäume säuseln im Mittag. Der Wonnegesang des Frühlings singt meine sterblichen Gedanken in Schlaf. Die Fülle der allebendigen Welt ernährt und sättigt mit Trunkenheit mein darbend Wesen. O selige Natur! Ich weiß nicht, wie mir geschieht, wenn ich mein Auge erhebe vor deiner Schöne, aber alle Lust des Himmels ist in den Thränen, die ich weine vor dir, der Geliebte vor der Geliebten. Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn die zarte Welle der Luft mir um die Brust spielt. Verloren in's weite Blau, blick' ich oft hinauf an den Aether und

hinein in's heilige Meer, und mir ist, als öffnet' ein verwandter Geist mir die Arme, als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf in's Leben der Gottheit. Eines zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen! Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht. Eines zu sein mit Allem was lebt! Mit diesem Wort legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Scepter weg und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewig einigen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania, und das eherne Schicksal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beseliget, verschönert die Welt.“ (S. 6.) Und es ist, als hörten wir einen hellenisirenden Werther, wenn uns Hyperion erzählt von dem unendlichen Freiheitsgefühl, das wie der Titan des Aetna aus den Tiefen des menschlichen Wesens heraufzürne und das nur in den hohen Geistern des Alterthums Befriedigung und Erfüllung gefunden (S. 16). „Wer hält das aus, wen reißt die schreckende Herrlichkeit des Alterthums nicht um, wie ein Orkan die jungen Wälder umreißt, wenn sie ihn ergreift, wie mich, und wenn, wie mir, das Element ihm fehlt, worin er sich ein stärkend Selbstgefühl erbeuten könnte? O mir, mir beugte die Größe der Alten, wie ein Sturm, das Haupt, mir raffte sie die Blüthe vom Gesichte, und oftmals lag ich, wo kein Auge mich bemerkte, unter tausend Thränen da, wie eine gestürzte Tanne, die am Bache liegt und ihre welke Krone in die Fluth verbirgt.“

„O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen, wißt Ihr seinen Namen? Den Namen Deß, der Eins ist und Alles. Sein Name ist Schönheit. Wußtet ihr, was ihr

wolltet? Noch weiß ich es nicht, doch ahn' ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil' ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir, wie der Strom die Ströme in den Ocean"; und an einer andern Stelle (S. 58) „Von Kinderharmonie sind einst die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein. Von Pflanzenglück begannen die Menschen und wuchsen auf, und wuchsen, bis sie reiften; von nun an gährten sie unaufhörlich fort, von innen und außen, bis jetzt das Menschengeschlecht, unendlich aufgelöst, wie ein Chaos daliegt, daß alle, die noch fühlen und sehen, Schwindel ergreift. Aber die Schönheit flüchtet aus dem Leben der Menschen in den Geist; Ideal wird, was Natur war; und wenn von unten gleich der Baum verdorrt ist und verwittert, ein frischer Gipfel ist noch hervorgegangen aus ihm und grünt im Sonnenglanze, wie einst der Stamm in den Tagen der Jugend. Ideal ist, was Natur war." — — (S. 84.) „Du frägst nach Menschen, Natur? Du klagst wie ein Saitenspiel, worauf des Zufalls Bruder der Wind, nur spielt, weil der Künstler, der es ordnete, gestorben ist? Sie werden kommen Deine Menschen, Natur! Ein verjüngtes Volk wird Dich auch wieder verjüngen, und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit Dir! Es wird nur Eine Schönheit sein, und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit."

In dieser Gemüthsstimmung geht Hyperion in den Krieg, welcher das entwürdigte Volk aus seiner Schmach ziehen und der heiligen Theokratie des Schönen einen Freistaat erobern soll. Entsetzliche Enttäuschung! Das Volk ist unrettbar entartet; es plündert, es mordet. Wie kann man mit einer Räuberbande ein Elysium pflanzen? Die Griechen unterliegen.

Soll sich Hyperion einen Träumer schelten, weil seine Thaten nicht reiften? Findet sich vielleicht ein anderes Volk für die neuen Tempel! Er kommt nach Deutschland. Ist es hier anders? (S. 142.) „Es ist ein hartes Wort", schreibt Hyperion an seinen Freund Bellarmin, „und dennoch sag' ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre wie die Deutschen. Hand=

werker siehst Du, aber keine Menschen; Denker, aber keine Menschen; Priester, aber keine Menschen; Herren und Knechte, junge und gesetzte Leute, aber keine Menschen; ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande verrinnt? Ein jeder treibt das Seine, wirst Du sagen, und ich sag' es auch. Nur muß er es mit ganzer Seele treiben, muß nicht jede Kraft in sich ersticken, wenn sie nicht gerade sich zu seinem Titel paßt, muß nicht mit dieser kargen Angst, buchstäblich heuchlerisch das, was er heißt, nur sein, mit Ernst, mit Liebe muß er das sein, was er ist, so lebt ein Geist in seinem Thun, und, ist er in ein Fach gedrückt, wo gar der Geist nicht leben darf, so stoß' er's mit Verachtung weg und lerne pflügen. Deine Deutschen aber bleiben gerne beim Nothwendigsten, und darum ist bei ihnen auch so viel Stümperarbeit und so wenig Freies, Aechterfreuliches. Doch das wäre zu verschmerzen, müßten solche Menschen nur nicht fühllos sein für alles schöne Leben, ruhte nur nicht überall der Fluch der gottverlassenen Unnatur auf solchem Volk?" (S. 144.) „Es ist auch herzzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und Alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben in der Welt, wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgestalt an seiner Thüre saß, indeß die unverschämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht?" . . . . .

(S. 145.) „Und wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert und zu solchem Volke kömmt; und dreifach Wehe dem, der, sowie ich, von großem Schmerz getrieben, ein Bettler meiner Art, zu solchem Volke kömmt!"

Mit diesem schneidenden Mißton schließt der Roman. Friede und Trost findet Hyperion nur in der Natur, der selig stillen. (S. 147.) „O Sonne, o ihr Lüfte, bei euch allein lebt noch mein Herz, wie unter Brüdern!" . . . . . (S. 148.) „O du, so dacht' ich, mit deinen Göttern, Natur! ich hab' ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum und sage, nur du lebst, und, was die Friedens-

losen erzwungen, erdacht, es schmilzt, wie Perlen von Wachs, hinweg von deinen Flammen! ..... O Seele! Seele! Schönheit der Welt! du unzerstörbare! du entzückende! mit deiner ewigen Jugend! du bist; was ist denn der Tod und alles Wehe der Menschen? — Ach! viel der leeren Worte haben die Wunderlichen gemacht. Geschiehet doch alles aus Lust, und endet doch alles mit Frieden. Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. Es scheiden und kehren im Herzen die Adern, und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles.“ [So dacht' ich. Nächstens mehr.]

Dieser Schluß ist so jäh und so unklar, daß es nicht Wunder nimmt, wenn man die Geschichte Hyperion's meist nur als ein unvollendetes Bruchstück betrachtet. Aus Hölderlin's Briefen erhellt, daß ihm der Roman als ein durchaus abgeschlossener galt. Es liegt in diesem unthätigen verstimmten Naturkultus Etwas, was an Arthur Schopenhauer's buddhistische Beschaulichkeitslehre erinnert.

Nach der Vollendung des Hyperion ging Hölderlin an eine Tragödie, deren Plan ihn schon seit 1796 beschäftigte. Sie sollte den Titel führen: „Der Tod des Empedokles.“ Verschiedene Entwürfe und vielfache Bruchstücke der begonnenen Ausführung haben sich erhalten. Es ist unzweifelhaft, daß auch hier wieder eine Werthernatur als Held gedacht war; freilich eine Werthernatur mit Prometheischem Trotz. „Empedokles“, heißt es im ersten Entwurf (Werke. Bd. 2, S. 300), „ist durch sein Gemüth und durch seine Philosophie zum Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und nur im großen Accord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei ausgebreitet, wie ein Gott, in ihnen leben und lieben kann, blos weil er, sobald

sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, an das Gesetz der Succession gebunden ist." Eine Weltschmerztragödie!

Keiner wird diese Bruchstücke lesen, ohne im Innersten ergriffen zu werden von dem hohen lyrischen Schwung dieser tief grollenden Innerlichkeit. Die Katastrophe sollte auf die Tragik der trotzigen Selbstüberhebung gestellt werden. (Werke. Bd. 1, S. 149.)

„Euch fleh' ich an, ihr Furchtbarn!
Ihr Rachegötter! — Wolken lenket Zeus
Und Wasserwogen zähmt Poseidon,
Doch Euch, ihr Leisewandelnden, Euch ist
Zur Herrschaft das Verborgene gegeben,
Und wo ein Eigenmächtiger der Wieg'
Entsprossen ist, da seid Ihr auch und geht,
Indeß er unbesorgt zum Frevel wächst,
Stillsinnend fort mit ihm und lauscht hinab
In seine Brust."

Statt sich einzuengen in die verderbte Welt, stürzt sich Empedokles lieber in die Flammen des Aetna, „um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen". Aber es fehlt auch hier die sichere Führung der Handlung, der feste Griff anschaulicher Charaktergestaltung.

Groß und bedeutend ist Hölderlin nur als Lyriker. Seine ersten Gedichte allerdings sind noch breit und von Reflexion erdrückt. Aber die Rathschläge Goethe's und Schiller's, die ihn zu Kürze und klarer Gegenständlichkeit drängten, waren nicht unwirksam geblieben. Einige seiner späteren Gedichte, in denen er den Reim verließ und sich, ganz in seiner antikisirenden Weise, in feste plastische Rhythmen fügte, sind unverlierbare Perlen. Hier entfaltet sich sein innerstes Wesen, seine tiefe ursprüngliche Poesie, seine stille innige Sinnigkeit, seine reine und freie Naturanschauung, sein scharfer landschaftlicher Blick tief ergreifend und herzgewinnend.

Hölderlin's Lyrik ist Eigenthum aller Gebildeten; Hölderlin's Hyperion und Empedokles kennt nur die Geschichte.

Frühzeitig und auf eine sehr beklagenswerthe Weise wurde die Entwicklung Hölderlin's unterbrochen. Eine Werthernatur, hatte er die

leidenschaftliche Liebe zu Susanne Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, nicht in sich niedergekämpft. Im September 1798 vertrieb ihn der verletzte Gatte aus dem Hause. Man spricht von Thätlichkeiten, die dabei vorgefallen. Die Schmach ging Hölderlin in's Innerste; zumal, wie es scheint, das Verhältniß der Liebenden rein war, frei von Fehltritt. Die Briefe Hölderlin's aus dieser Zeit sind tief verstört. Auf den letzten Blättern des Hyperion, die erst nach dieser Unbill geschrieben sind, schreibt Diotima an Hyperion: „Wem einmal so wie Dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude!“ Immer deutlicher zeigten sich Spuren beginnender Geisteskrankheit. Zuerst lebte er in Homburg bei einem treuen Jungfreunde, dann machte er Versuche erneuten Hauslehrerlebens in der Schweiz und in Südfrankreich. Der Irrsinn kam im Juli 1802 zum vollen Ausbruch, nachdem wenige Wochen vorher die Geliebte gestorben. Hölderlin war damals zweiunddreißig Jahre alt. Die Krankheit verlor allmählich an Heftigkeit, blieb aber unheilbar. Auf Grund eines kleinen Vermögens kam er in die Pflege einer gutherzigen Bürgerfamilie in Tübingen.

Länger als vierzig Jahre hat Hölderlin dieses umhüllte Dasein geführt. Erst am 7. Juni 1843 wurde er erlöst.

„Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos wie der schlafende
Säugling athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang in's Ungewisse hinab."

4. Die Anfänge der Romantiker.

(Vgl. H. Hettner: Die romantische Schule. Braunschweig 1850.)

(R. Haym: Die romantische Schule. Berlin 1870.)

Es waren seltsame und vielverschlungene Entwicklungen, aus denen gegen das Ende des Jahrhunderts jene denkwürdige Schriftstellergruppe hervorging, die unter dem Namen der romantischen Schule bekannt ist.

Die hervorragendsten Führer dieser neuen Bewegung, die beiden Brüder Schlegel einerseits, und Ludwig Tieck andererseits, waren anfangs von einander durchaus unabhängig und ohne alle persönliche Berührung. Die Schlegel wurzelten in wissenschaftlichen Stimmungen und Neigungen, Tieck in dichterischen. Aber beide Theile waren erfüllt von der gleichen Begeisterung für ächte Poesie und Schönheit, wie sie so eben durch das große Schaffen Goethe's und Schiller's lebendig und jugendkräftig geweckt worden, von dem gleichen Haß gegen die anspruchsvolle Plattheit und Philisterei der herrschenden Tagesgötzen, von dem gleichen schrankenlosen Selbstgefühl. So bildete sich allmählich unter den Alters- und Gesinnungsgenossen das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit, das Streben nach festem Zusammenwirken. Der Kreis erweiterte sich durch Gleichgestimmte. Erst seit dieser Wendung kann man von einer einheitlichen Schule sprechen.

Wir sind jetzt durch zahlreiche Briefe, deren Publication wir besonders Georg Waitz, dem Biographen von Caroline Schlegel,

sowie ferner Oscar Walzel, dem Herausgeber des Briefwechsels der beiden Brüder, zu verdanken haben, in den Stand gesetzt, das Keimen und Wachsen der romantischen Bewegung bis in ihre intimsten Vorgänge zu beobachten. Die geistige Lebhaftigkeit und Vielseitigkeit, die in diesem Kreise herrscht, muß Bewunderung erregen; zugleich aber tritt der Mangel sachlich ernsten Strebens, die persönliche Eitelkeit und Gehässigkeit, das Mißverhältniß zwischen den hochfliegenden Träumen und dem thatsächlichen schöpferischen Können grell zu Tage. Neben das imposante Bild des gemeinsamen Strebens eines Goethe und Schiller tritt die Vielgeschäftigkeit einer überreizt ehrgeizigen Clique.

August Wilhelm Schlegel, ein Sohn Johann Adolf Schlegel's, geboren am 8. September 1767 zu Hannover, hatte in Göttingen unter Heyne und Bürger schon früh sich ausschließlich ästhetischen Studien zugewendet. Bis in das Jahr 1795 lebte er als Hauslehrer in Amsterdam, im Anfang des Jahres 1796 war er nach Jena übergesiedelt. Er war von emsigster und weitgreifendster Rührigkeit. Sein Sinn ging vorzugsweise auf neuere Sprachen und Literaturen. Er, als einer der Ersten, hat durch seine ebenso gründlich liebevollen als unbefangenen Besprechungen ein tieferes Verständniß Goethe's eingeleitet; und ebenso hatte er in diesen ersten Jugendjahren für Schiller's kühn aufstrebende Dichtung die aufrichtigste Bewunderung, seine Beurtheilung und Erklärung von Schiller's „Künstlern" ist ein unvergleichliches Meisterstück feinsinnigster Kunstkritik. Die hohe Poesie Shakespeare's hatte sich tief in seine Seele gesenkt. Außer Goethe's herrlichen Erörterungen über Hamlet im Wilhelm Meister gab es damals noch Nichts, was Schlegel's Aufsätzen über Shakespeare in Schiller's Horen an die Seite gestellt werden konnte. Seit 1797 erschienen die ersten Bände jener großartig epochemachenden Shakespeareübersetzung, durch welche Shakespeare erst in Wahrheit in Deutschland eingeführt wurde und welche dann durch Tieck und Wolf Baudissin ihren unübertrefflichen Abschluß fand. Und dabei griff sein feines Verständniß und seine meisterhafte Uebersetzungskunst bereits auch in das Italienische und

Spanische hinüber. Uebersetzungen aus Petrarca und aus Dante's Göttlicher Komödie, Nachbildungen spanischer Romanzen gehören zu seinen ersten Jugendversuchen. Herder's Ausblicke auf eine Weltliteratur gewannen in A. W. Schlegel ihre erste glänzende Erfüllung. Späterhin zog Schlegel auch die alte Literatur und Calderon und das Indische in sein Bereich.

Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder, obgleich nachher recht eigentlich der organisatorische Doctrinär der Schule, war in seinen Anfängen nicht so bedeutend. Er war am 10. März 1772 zu Hannover geboren. In Göttingen und Leipzig hatte er hauptsächlich den Alterthumsstudien obgelegen, und die kleine Schrift „Von den Schulen der griechischen Poesie", mit welcher er 1794 in Biester's Berliner Monatsschrift zuerst als Schriftsteller auftrat, und einige andere kleinere Schriften, welche sich derselben unmittelbar anschlossen, bezeugen, daß seine Absicht nach dem Vorbild Winckelmann's auf eine Geschichte der griechischen Poesie ging; er fußte auf den großen Anregungen Herder's, zu denen bald die Anregungen von Wolf's Prolegomena traten. Bald aber stellte auch er sich mitten in das modernste Literaturleben. Seine zweite größere Schrift „Ueber das Studium der griechischen Poesie", welche 1796 zuerst auszugsweise im sechsten Stück von Reichard's Journal „Deutschland" und sodann noch in demselben Jahr in seinem Buch „Die Griechen und Römer" erschien, behandelte das große Thema von dem Verhältniß der antiken und modernen Dichtung, das Schiller durch seine Abhandlung über das Naive und Sentimentalische zur brennenden Tagesfrage gemacht hatte. Es ist ein wüstes Durcheinander geistvoller, aber schnell zusammengeraffter und nur sehr ungenügend durchdachter Lehren und Anschauungen, nur eine trübe Verflachung und Verwirrung des von Schiller bereits klar Erkannten und scharf Gesonderten. Der Ausgangspunkt und der leitende Grundgedanke ist die Hinweisung auf die hohe urbildliche Mustergiltigkeit der griechischen Kunst als „des Gipfels aller künstlerischen Vollendung", als „der ewigen Naturgeschichte des Schönen"; aber so unreif und so jugendlich phrasenhaft, daß es nicht zu ver-

wundern ist, wenn diese hohle Ueberschwenglichkeit in einigen Xenien Schiller's die verdiente Züchtigung fand. Das Ziel der neueren Kunst sei die Wiedergeburt der Antike; wenn auch nicht der äußeren Formen und der zufälligen Regeln, so doch des Geistes und der inneren Schönheitsidee. Goethe wird besonders deshalb als die Morgenröthe ächter Kunst und Schönheit gepriesen und in diesem Sinn sogar über Shakespeare gestellt, weil an ihm sich am deutlichsten die tiefe Verwandtschaft der deutschen Dichtung mit der griechischen zeige; und an Schiller wird besonders sein Aeschyleischer Geist hervorgehoben und der an die griechischen Chorgesänge erinnernde Schwung seiner „Götter Griechenlands“ und seiner „Künstler“. Dazwischen aber schwirren wieder unverstandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, welche Schiller durch seine Einführung des Begriffs des Sentimentalischen den modernen Kunsteigenthümlichkeiten gegeben hatte. Friedrich Schlegel bezeichnet das in Schiller's Sinn Sentimentalische bald als das „geistig Interessante“, bald als das „Charakteristische“. Die Meister dieses Interessanten und Charakteristischen sind ihm Dante und vor Allem Shakespeare; nur Uebergangsstufen zum letzten und höchsten Ziel, aber Uebergangsstufen, durch welche sattsam bewiesen werde, daß jedes große, selbst regellose Product des modernen Kunstgenius ein ächter und an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt und, so fremdartig der äußere Anblick scheine, eine wahre Annäherung zur Antike sei. Wer kann in Ausführungen dieser Art etwas Förderndes oder gar Reformatorisches sehen? Wer verargt es Schiller, daß er die Xenien, welche er gegen diese Abhandlung Schlegel's richtete, mit einem Stoßseufzer schloß, der die bedeutsame Ueberschrift „Gefährliche Nachfolge“ führt? Das Epigramm lautet: „Freunde bedenket euch wohl, die tiefere kühnere Wahrheit Laut zu sagen; sogleich stellt man sie euch auf den Kopf.“

Ludwig Tieck, am 31. Mai 1773 in Berlin geboren, war, obgleich aus dem Handwerkerstand erwachsen, von Kindheit auf von den schöngeistigen Kreisen Berlins berührt. Die ersten Dichtungen Goethe's waren seine erste Nahrung gewesen, Schiller's Räuber

waren tief in seine Seele gedrungen, schon früh hatte er den begeistertsten Bund mit Shakespeare und Cervantes geschlossen. Schon als Göttinger Student hatte er Ben Jonson's Volpone und Shakespeare's Sturm bearbeitet und die noch heut beachtenswerthe Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren geschrieben. Bald studirte er auch die italienische Literatur. In der Lustspieldichtung Holberg's fand er einen Theil seines eigensten Selbst. Mit seinem Jugendfreund Wackenroder, der später als der Verfasser der „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und der „Phantasieen über Kunst“ bekannt wurde, hatte er sich nach dem Vorgang der ersten kunstwissenschaftlichen Schriften Goethe's und Herder's in die gemüthstiefe Erhabenheit und schlichte Innigkeit der mittelalterlich deutschen Kunst eingelebt. Ein geborenes schauspielerisches Talent ersten Ranges, kannte er alle Forderungen und Geheimnisse seelenvoller dramatischer Darstellung und verfolgte die Leistungen der aufstrebenden Berliner Bühne mit lebendigster Begeisterung und mit dem eingehendsten Verständniß. Jene wunderbare Vielseitigkeit künstlerischer Kenntniß und Empfindungsfähigkeit, die sein ganzes Leben hindurch einer seiner hervorragendsten Vorzüge geblieben ist und die seine Schriften für alle Zeit zu einer unerschöpflichen Fundgrube ächtester und feinsinnigster Kunstbelehrung macht, war schon früh sein Eigenthum und sicherte ihm die Ueberlegenheit über Alle, die in Berlin als Vertreter der lebhaft verhandelten Literaturfragen in Ansehn standen. Aber vorzugsweise fühlte sich der hochstrebende Jüngling doch als Dichter. Und wie die Dichtung Jean Paul's und Hölderlin's, so ist auch die Jugenddichtung Tieck's nur ein neues tiefbedeutsames Zeugniß, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen dieses jungen Geschlechts noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt war.

Wir unterscheiden in der Jugenddichtung Tieck's drei Gruppen; und es ist nicht schwer, eine jede derselben auf ihren geschichtlichen Ursprung zurückzuführen. Die erste Gruppe ist die wüste Gefühls-

phantastik, der verdüsterte Weltschmerz. Es ist beachtenswerth, daß ein Brief, welchen Wackenroder an Tieck schrieb, als derselbe in Halle studirte, ihm den Vorwurf macht, daß er sich schon als einen der Welt Abgestorbenen betrachte und Alles um sich her wie aus dem Grabe und wie durch die Gitterfenster eines düsteren Gewölbes ansehe. (Vgl. Briefe an Ludwig Tieck; herausgegeben von K. v. Holtei. 1864. Bd. 4, S. 189.) Zu dieser Gruppe gehören die Erzählungen „Almansur (1790)“ und „Abdallah (1792)“; Verzerrungen Werther's und Karl Moor's, gegen welche die verbitterten weltverachtenden Romane Klinger's nur harmlose Ketzerei sind. Und zu dieser Gruppe gehört vor Allem der Roman „William Lovell“, 1793 begonnen und 1796 vollendet; eine Dichtung, die, wenn ihr nicht die drastische Kraft innerlich folgerichtiger Charakterzeichnung und der feste Griff einheitlich fortschreitender Handlung fehlte, zu dem Gewaltigsten, aber auch Allerfurchtbarsten gehören würde, was die menschliche Phantasie an öder schreckhafter Herzensverzweiflung ersonnen hat. Der Held, eine an sich edle Natur, empfindsam, schwärmerisch, voll reinster Begeisterung für Natur und Menschheit, aber haltungslos und im Sinn der neuen Kraftmenschen in der leidenschaftlichen Erhitzung des Gemüths das Höchste suchend, stürzt sich in nichtswürdiger Sophistik von Orgie zu Orgie und in dieser von Verbrechen zu Verbrechen. „Wer sich selbst etwas näher kennt, wird den Menschen für ein Ungeheuer halten“, das ist das grause Thema, das in den mannichfachsten Variationen uns immer entsetzlicher entgegenklingt; das ganze Dasein erscheint wie ein tolles Fastnachtsstück; die Freigeisterei des Herzens schlägt allem Ewigen und Festen der Sitte und Bildung hohnlachend in's Gesicht, es bleibt nichts als die nackte sichselbstzerstörende Selbstsucht. Und zu dieser Gruppe gehörten auch die Trauerspiele „Der Abschied (1792)“ und „Karl von Berneck (1793 und 1795)“, die zuerst den faden Gespensterspuk der sogenannten Schicksalstragödien bei uns einführten und das Menschenschicksal unter die rohe Obmacht dunkler Naturmächte stellten. Die zweite und dritte Gruppe der Tieck'schen Jugenddichtungen, obgleich ebenfalls aus den Einwirkungen der

Sturm- und Drangperiode hervorgegangen, ist gesunder und kräftiger. Die zweite Gruppe schließt sich an die Wiedererweckung der volksthümlichen Bestrebungen. Nicht umsonst hatte Tieck, wie er sich selbst einmal ausdrückt, an Goethe's Götz von Berlichingen das Lesen gelernt, wenn er sich auch nach der Natur seiner dichterischen Kraft auf Gehalt und Ton der alten halbvergessenen Volksbücher beschränkte. Der blonde Ekbert, die Geschichte von den Haimonskindern, die wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence, die denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger, 1796 entstanden, sind, gleichviel ob freie Erfindung oder Bearbeitung alter Ueberlieferungen, ganz unvergleichliche Prachtstücke ächter Volksphantasie; es war wahrlich kein geringes Lob, daß man anfangs überall nach den Quellen des blonden Ekbert suchte. Die dritte Gruppe ist die Literatursatire als phantastische Komödie. Diese dramatischen Märchen entstanden größtentheils in den Jahren 1796 bis 1798. Wohl mochten die kleinen Puppenspiele Goethe's die ersten Anregungen gegeben haben, aber die Komik Tieck's ist verwegener und vielseitiger und zugleich künstlerisch durchgebildeter. Die Widerwärtigkeiten der Zeit, ihre Irrthümer und Abgeschmacktheiten, verfallen der ausgelassensten satirischen Geißel; der „Blaubart" ist gegen die aberwitzige Gespreiztheit der neuen Ritter- und Räuberromantik gerichtet, „Der gestiefelte Kater" gegen die Plattheit der bürgerlichen Rührstücke, insbesondere der Iffländerei und deren Bewunderer, wie sie so eben in Böttiger seicht und dünkelhaft laut geworden, „Die verkehrte Welt" und „Prinz Zerbino" gegen die hausbackene Aufklärungsmoral und Philisterweisheit. Die Form aber ist jener trunkene tolle phantastische Humor, der der Lebensnerv der Aristophanischen Komödie ist und der uns auch, freilich nach den verschiedenartigen Zeitaltern und Volksthümlichkeiten verschiedenartig gemodelt, in den romantischen Lustspielen Shakespeare's, in Gozzi's Feenmärchen und in Holberg's Burlesken herzerheiternd entgegentritt. Anstatt, wie es jetzt unter den modernen Nicolaiten Mode ist, über diese dramatischen Märchen vornehm abzusprechen, sollte man sich vielmehr klar machen, daß

diese vermeintliche Unform die für diese Stimmung und Absicht einzig richtige und angemessene Form war. Je mehr der Dichter gegen das Unpoetische der blos stofflichen Wirkung eiferte, um so willkommener mußte ihm eine Form sein, die rein auf sich selbst gestellt ist und die, um ausdrücklich zu bezeugen, daß wir uns in einem durchaus verkehrten und phantastischen Weltlauf bewegen, in welchem einzig und allein die witzsprudelnde Laune und Genialität des Dichters der Souverän und das Schicksal der Menschen und Dinge ist, durch das eigenlaunige und neckende Hervortreten des Dichters selbst den Fortgang der Handlung und die Täuschung reiner Gegenständlichkeit scherzend unterbricht und mit muthwilliger Ironie die selbsterfundenen Gestalten selbst wieder vernichtet. Es mag wahr sein, daß Tieck vor lauter Streben nach Absichtslosigkeit oft allzu absichtlich wird; aber wer je in glücklicher Stunde den Blaubart und den gestiefelten Kater gelesen, der möchte doch wohl geneigt sein, sich dieser tollen phantastischen Possenwelt herzlich zu freuen. Durch das gaukelnde Spiel der lieben Albernheit klingt überall der volle Akkord des tiefsten dichterischen Ernstes; aus der öden Steppe und Wildniß schauen wir hinüber in das heiter aufdämmernde Eden ächter Poesie und Schönheit. Nicht an Tieck, sondern an den Schranken der Zeitbildung und an dem Druck des Polizeistaates lag es, daß Tieck nicht ein deutscher Aristophanes wurde.

Im Sommer 1796 hatten sich Tieck und Friedrich Schlegel in Berlin zusammengefunden. Im Sommer 1798 erfolgte auch die persönliche Bekanntschaft zwischen Tieck und A. W. Schlegel, der schon mehrfach in der Jenaer Literaturzeitung (1796. Nr. 78 und 1797. Nr. 333) auf Tieck als „einen Dichter im eigentlichen Sinn, als einen dichtenden Dichter“ hingewiesen hatte. Bald schlossen sich die drei Gesinnungs- und Strebensgenossen fest aneinander. Auch Tieck nahm vom Herbst 1799 bis zum Juli 1800 seinen Wohnsitz in Jena.

Neue Freunde traten dort in ihren Kreis. Vor Allem Novalis. Dann Schelling und Steffens. Und schon wußte Clemens

Brentano, der noch Student war, durch sein absonderliches, aber geistvolles Wesen die Aufmerksamkeit der älteren Freunde auf sich zu ziehen.

Das „Athenäum" (1798 bis 1800) war der Ausdruck der neuen Strebensgemeinschaft. Dazu von allen Seiten die regste dichterische Thätigkeit. Und lief dabei auch viel anmaßliches Cliquen- und Coterietreiben unter, so war doch der Kern aller dieser Bestrebungen von so weitgreifender geschichtlicher Bedeutung, daß trotzalledem der Ehrenname einer Schule völlig zu Recht besteht.

Kühne und stolze Zukunftshoffnungen. Es handelte sich um eine Umgestaltung der Literatur von Grund aus.

Gleichwohl war die Art dieser Umgestaltung ein Rückschritt. Worin sie ihre Stärke suchte, das war die kläglichste Schwäche.

Freilich im Kampf gegen die Enge der herrschenden Aufklärungsbildung und gegen die Plattheit der blos naturalistischen Dichtung standen diese poesieberauschten Jünglinge mit Goethe und Schiller auf gemeinsamem Boden und konnten daher von diesen eine Zeitlang als erwünschte Bundesgenossen betrachtet werden. Sobald sie aber aus der Verneinung zur Bejahung fortschreiten wollten, zeigte sich, daß sie in ihrem innersten Wesen doch nur innerlich unfertige Nachzügler der Sturm- und Drangperiode waren, die es so wenig als ihre Aufgabe erkannten, sich aus diesen Wirren zu klarer und in sich versöhnter Bildungsharmonie herauszugestalten, daß sie vielmehr ihr ganzes Sein und Denken lediglich darauf stellten, diesen von Goethe und Schiller längst überwundenen Standpunkt wieder zu Norm und Ziel des gesammten Lebens und Dichtens zu machen, wenn auch in neuer und eigenthümlicher Weise. So konnte der Bruch nicht ausbleiben, zuerst zwischen Schiller und den Schlegel's; später auch zwischen Goethe und der gesammten Schule. Diese rächte sich, indem sie Schiller überhaupt nicht als poetisches Genie mehr gelten ließ, und gegen Goethe einen halb versteckten hämischen Feldzug führte, der sich besonders gegen dessen Wiederbelebung der Antike richtete. Für das hohe und strenge Kunstziel eines festen und geschlossenen Stils, dem Goethe und

Schiller zustrebten, hatten die romantischen Stürmer und Träumer kein Verständniß.

Ebenso wie die Sturm- und Drangperiode ist die romantische Schule nur die einseitige Ueberhebung des Phantasielebens, Sophistik der Phantasie, Phantastik. Und zwar sind die Epigonen, nachdem inzwischen die Herrlicheit einer neuen Literaturblüthe sich so glänzend entfaltet hatte, in ihren Ansprüchen und Forderungen noch weit rückhaltsloser und phantastischer als die Stürmer und Dränger selbst, in deren Bahnen sie wandelten. Hier wie dort eine aufgeregte phantastische Jugend, die, ergriffen und berauscht von der Größe und von den Wundern des neu erwachten Kunstlebens, in gesteigerter Gefühlsinnerlichkeit scheu zurückbebt vor der Härte der rauhen Wirklichkeit und, weil nicht alle Blüthenträume reiften, aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will.

Wenige Jahre vorher (1794) hatte Fichte, ebenfalls unter der leidenschaftlichen Ichsucht der Sturm- und Drangperiode aufgewachsen, die „Wissenschaftslehre“ geschrieben. Zur Verneinung des Gegenstoßes der äußeren Erfahrungswelt, deren Rechte Kant unverkümmert gelassen, macht die Wissenschaftslehre den Versuch, einzig und allein das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpferthätigkeit des denkenden Ich das gesammte All abzuleiten. Das Ich ist nicht blos die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Eine kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt und allen naturwissenschaftlichen Thatsachen schneidend Hohn spricht. Es war eine Phantastik der Philosophie, die später Fichte selbst vielfach beschränkte und umbildete. Die Phantasten der Poesie aber, unter denen Friedrich Schlegel und Hardenberg-Novalis aus der Wissenschaftslehre ein genaues Studium gemacht hatten, meinten die Phantastik der Philosophie noch überbieten zu müssen. „Fichte“, ruft Friedrich Schlegel selbstgefällig

aus, „ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr.“ An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt. Der Unterschied von Philosophie und Poesie ist aufgehoben. Die Philosophie zeigt nur, daß die Phantasie Eins und Alles sei; die Phantasie ist der Held der Philosophie. Die Phantasie ist Grund und Ziel der Natur; „die Natur ist nur die sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Phantasie“. Die Phantasie ist Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt; alle Beschränkung der Phantasie ist Beschränkung und Entwürdigung des wahr und ächt Menschlichen, ist Abfall von der angeborenen Unendlichkeit.

Romantisch nannte sich diese einseitige Ueberschwenglichkeit des Phantasielebens, weil ihr naturgemäß die überquellende Innerlichkeit und der ahnungsvolle Dämmerschein des mittelalterlichen Denkens und Empfindens unendlich wahlverwandter sein mußte als die helle und gemessene Plastik und Hoheit der Alten.

Nach allen Seiten hin und mit unerschrockenster Folgerichtigkeit hat die romantische Schule diese philosophisch poetische Phantastik durchgeführt.

Wir sprechen in der Sprache der Schule selbst, wenn wir die romantischen Dichtungen dieser Zeit in drei Gruppen sondern, und die erste Gruppe als Poesie der Metaphysik, die zweite als Poesie der Ethik, die dritte als Poesie der Poesie bezeichnen.

Die zur ersten Gruppe gehörigen Dichtungen stellen besonders das Lebensgeheimniß der unorganischen Natur als das allmächtige und allwaltende Schaffen der Phantasie dar. Es ist eine poetisirende Naturphilosophie, die nirgends zu fester Gedankenklarheit fortschreitet, sondern sich immer nur in Bildern und Allegorien bewegt; unausbleiblich entartet sie allmählich in die trübste Mystik.

An der Spitze dieser Gruppe steht Novalis (geboren 1772); ein poesievolles Gemüth, in welchem eine streng Herrnhutische Jugenderziehung, die durchgeistigte Wehmuth einer schwindsüchtigen Naturanlage, die Schule Fichte's und ausgedehnte Bergmannsstudien ein wunderliches Gemisch bilden. Tief ergreifend sind die „Hymnen

an die Nacht“ im dritten Bande des Athenäums, voll sinnigen Aufgehens in dem geheimnißvollen Dunkel der Natur, rührende Klagetöne bangender Todessehnsucht. Und noch unmittelbarer an die Geheimnisse des webenden Naturgeistes tritt das Bruchstück „Die Lehrlinge zu Sais“, mit dem eingeflochtenen Märchen von Rosenblüthchen und Hyazinth. Es ist durchglüht und durchzittert von dem fast vor seiner Kühnheit erschreckenden Grundgedanken, daß die Natur, die räthselhafte und undurchdringliche, welche uns bald als ein furchtbar verschlingendes Ungeheuer und bald als die der Ordnung und Klarheit entgegenblühende verschleierte Vernunft erscheint, in ihrem innersten Wesen ein bewußtes, aber wundersam in sich verschlossenes Gemüth ist, das sich nur dem Dichter erschließt, ein tief innerliches Herzensgeheimniß, das nur die Poesie löst. Jedoch die weiteste und reichste Ausführung erlangte diese schwärmerische Naturphantastik in dem unvollendeten Roman „Heinrich von Ofterdingen“, der uns mit dem Zauber eines reichen und ächten Dichtergemüths unwiderstehlich in seinen Kreis bannt und der zuletzt doch auf eine frostige Allegorie hinausgeht, über deren verwirrende und unentwirrbare Unklarheit wir uns nicht täuschen dürfen, so geschickt sie sich auch in das weitpauschige Gewand unergründlichsten Tiefsinns zu hüllen weiß. Den ersten Anstoß zum Heinrich von Ofterdingen hatte Goethe's Wilhelm Meister gegeben. So sehr Novalis von der schönheitsvollen Anmuth der Goethe'schen Darstellung ergriffen war, das letzte Ziel, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Gefühlsseligkeit aus tiefster Seele. Wilhelm Meister erschien ihm nur als ein „Candide gegen die Poesie“, als ein plattes „Evangelium der Oekonomie“. Heinrich von Ofterdingen sollte die Widerlegung werden; ja dieser Roman ist so sehr als Gegenstück des Wilhelm Meister gedacht, daß, wie wir aus einem Brief August Wilhelm Schlegel's an Tieck ersehen, nach des Dichters ausdrücklicher Anordnung Format und Druck der ersten Ausgabe durchaus dem Format und Druck des Wilhelm Meister nachgebildet wurde. Es war auf eine unbedingte Apotheose

der Poesie abgesehen. Zug um Zug der umgestaltende Gegensatz. Entfernt sich in den Lehrjahren Meister's der Held mit jedem Schritt, den er vorwärts thut, immer mehr und mehr von allen Luftgebilden und trügerischen Hoffnungen eitler Jugendphantastik, bis er zuletzt die ideale Auffassung des werkthätigen Lebens als höchstes Ziel aller menschlichen Bildungsmühen erkennt, so nähert sich dagegen im ersten Theil des Ofterdingen der Held grad umgekehrt mit jedem Schritt nur mehr und mehr der immer helleren Erkenntniß und Erfüllung des dunkel in ihm schlummernden Dichtertraumes. Es erweist sich oder vielmehr es soll sich erweisen, daß nur das Leben der Phantasie das rechte und ächte Leben ist, weil das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie ist der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die Märchenwelt ist wirklich, die wirkliche Welt ist ein Märchen. „Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeschichten, dann fliegt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fort.“ „Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf.“

Schelling schuf um diese Zeit seine Naturphilosophie. Auch hier dieselbe Einheit von Natur und Geist. Auch hier sind Natur und Geist nur verschiedene Spiegelungen des Absoluten, der organisirenden Weltseele. Die Natur ist der sichtbare Geist, der Geist ist die unsichtbare Natur. Aufgabe der Wissenschaft ist es, den Parallelismus beider Welten in der Stufenfolge ihrer Entwicklung Schritt vor Schritt durchzuführen. Es ist bekannt, wie verderblich diese phantastische Naturanschauung lange Zeit die gesammte deutsche Naturforschung beherrschte.

Gewiß ist es unrichtig, will man, wie es wohl geschehen ist, Schelling's Naturphilosophie im Wesentlichsten von Novalis ableiten. Es ist Nichts in diesen ersten Grundzügen der Schelling'schen Naturphilosophie, was nicht aus der Verbindung Spinoza's und Fichte's und der eben jetzt in unermeßlicher Fülle neu zuströmenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen zu erklären wäre. Schelling's

Schrift von der Weltseele (1798) ist mit Novalis' Entwurf der Lehrlinge zu Sais ganz gleichzeitig; gleiche Ursachen erzeugen gleiche Wirkungen. Aber nicht minder gewiß ist, daß es an der innigsten gegenseitigen Anregung zwischen Schelling und Novalis nicht fehlte und daß Schelling recht eigentlich der Romantiker der Philosophie ist. Aus der Einwirkung der romantischen Dichterschule stammt das unbedingte Uebergewicht, das Schelling im Leben des menschlichen Geistes der Kunst zuertheilt. Die Kunst ist ihm das Höchste, weil sie die Ineinsbildung von Natur und Geist ist, weil sie gleichsam das Allerheiligste öffnet, in welchem in ewiger und ursprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte auseinanderfällt und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich flieht. Und mit den jungen romantischen Dichtern geht dann Schelling von Spinoza und Fichte zu Jacob Böhme, mit ihnen wird er aus einem Philosophen ein Mystiker.

Tieck versenkte sich nicht in die Abgründe der Metaphysik; aber mit der Naturphantastik seines Freundes Novalis, die ihn nach seinem eigenen Geständniß bis in die innersten Tiefen seines Gemüths erschütterte, stand es im engsten Zusammenhang, daß jener phantastische Schicksalsspuk, der schon in seinen ersten Jugenddramen sein widerliches Spiel treibt, jetzt sich völlig entfesselte. Es entstanden die Märchen „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ und „Der Runenberg“, denen sich dann, freilich viel später, in ähnlichem Sinn „Der Liebeszauber“, „Die Elfen“, „Der Pokal“ anschlossen. Der Grundton ist das Dämonische des Naturlebens. All die süße Innigkeit tiefster Naturempfindung, die frische feierliche Stille flüsternder Waldeinsamkeit, das tausendfarbige Glitzern und Blitzen der sonnenbeschienenen thautrunkenen Gräser und Blumen, oder die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, und die andächtig über das Thal herüberklingenden Abendglocken! Aber bald zeigt sich, daß Formen, Farben, Duft und Schall, Wind und Welle, nur verkappte und verzauberte Naturgeister sind, Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen, die ihre Lieblinge unter den

Menschen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus stillem Versteck über ihre Opfer hereinbrechen, heimtückisch und schadenfroh.

Zweitens die sittliche Seite der Romantik.

Es ist klar, auf welchem Boden wir stehen. Nur das ist wahre und ächte Sittlichkeit, was Poesie, d. h. im romantischen Sinn, was Sophistik der Phantasie und Leidenschaft ist. Die Liederlichkeiten des Rococo und der Sturm- und Drangperiode suchten und fanden in dem Gegensatz von Genialität und Philisterei ihre ästhetische Rechtfertigung und Beschönigung. Man kennt das Eheleben der Schlegel; man kennt die schamlose Emancipirtheit der damaligen Berliner Gesellschaftskreise, namentlich der geistvollen jungen Jüdinnen. Der Ausdruck dieser Sophistik der Sittenlehre ist Friedrich Schlegel's Lucinde (1799). Emancipation des Fleisches; volle Ungebundenheit genialen Phantasielebens. Der Eindruck dieser frechen Lehre ist um so widerlicher, da dem Verfasser die gestaltende Kraft und die gluthvolle Leidenschaft fehlt, durch welche Heinse's Ardinghello oft sich rein dichterischer Wirkung nähert. Es wird immer ein sehr bedeutsames Zeichen der Zeit bleiben, daß selbst ein Mann wie Schleiermacher eine Vertheidigung und Anempfehlung dieses skandalsüchtigen Buches schreiben konnte. Wenige Jahrzehnte nachher war glücklicherweise ernstere Sitte durchgedrungen. Schleiermacher suchte seine Briefe über Lucinde zu verleugnen; A. W. Schlegel nannte das Buch eine thörichte Rhapsodie, Tieck nannte es eine sonderbare Chimäre.

Und zuletzt die dritte Seite, die kunsttheoretische.

Begeistertes Preisen der Wunder der Poesie. Es ist nicht zufällig, daß Novalis, Tieck und A. W. Schlegel, alle Drei zugleich, die Arionsage besingen. Und aus ausgebreitetster und feinfühligster Kunstkenntniß wissen die Romantiker trefflich zu sagen, daß ächte Poesie und Kunst nur da ist, wo sie warm und tief aus dem innersten Herzen quillt. Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und seine Phantasien über Kunst, Tieck's Sternbald weisen auf die Tiefe und Innerlichkeit der mittelalterlichen Kunst nicht sowohl aus einseitig christelnden Tendenzen, denn sie preisen auch mit warmen Worten den Freiheitssinn Luther's

und des Protestantismus, ja, sie haben sogar Anerkennung für Watteau's sinnliche Bilder; der leitende Grundgedanke ist vielmehr nur das Gefühl von der Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben und von dem Glück der Zeiten und Völker, die sich so begeisternder Sinnigkeit und Innigkeit erfreuten. Doch das Traurige und Verhängnißvolle ist, daß die Romantiker auch in das Gesunde und Kernhafte immer sogleich einen krankhaften Zug bringen, daß sie auch das Reine und Klare immer nur getrübt und verzerrt sehen. Das Höchste der Phantasie ist ihr eben nur die Phantastik. Phantasie und Phantastik gilt als unbedingt gleichbedeutend.

Friedrich Schlegel, der sich immer vergeblich abmüht, in Lehre und System zu fassen, was die Anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben thun und erstreben, schreibt im dritten Band des Athenäums als Manifest der romantischen Schule das berühmte „Gespräch über die Poesie“, und steht nicht an, zu sagen, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie sei ohne Zweifel die Arabeske gewesen, denn das sei der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie zu versetzen, für die es kein schöneres Symbol gebe als das bunte Gewimmel der alten Götter. „Das ist romantisch,“ sagt er ebendaselbst, „was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.“

Inhalt und Form litten unter dieser heillosen Begriffsverwirrung in gleicher Weise. Das in diesem Sinn wahrhaft Poetische ist nur die Innerlichkeit des elementaren Gefühlslebens, das ahnungsvolle Dämmern des Traums, „die liebliche Stille, das Säuseln des Geistes, welches in der Mitte der innigsten und höchsten Gedanken wohnt“. Wie im Leben, so fürchtet man auch in der Kunst die Beschränkung, die Hingabe an einen bestimmten Gegenstand; sie erscheint als ein Abfall von der unsagbaren Unendlichkeit. Wie Novalis in einem seiner herrlichen Fragmente auszusprechen wagt,

nur Stimmungen, nur unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle seien es, welche glücklich machen, so überträgt er diesen Gedanken auch ganz folgerichtig auf die Poesie und verlangt von dieser nur eine ganz unbestimmt musikalische Wirkung. Nur holdes Gaukelspiel der Phantasie; Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn diese nur möglich wären. „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“ fragt einmal Ludovico seinen Freund Florestan in Sternbald's Wanderungen. Daher der Zug der Romantik nach überwuchernder Musik der Sprache, nach südlichen Versformen, nach Assonanzen und Alliterationen. „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern; Nur in Tönen mag sie gern Alles, was sie will, verschönen!“ Daher das Fernhalten aller festen und markigen Charakterzeichnung und Composition; nur das Nebelhafte, Verschwimmende, leicht Hingehauchte entspricht dem Ahnungsvollen, Geheimnißvollen, Unergründlichen. Selbst die Phantasiebilder der Alten, rühmte Goethe im „Winckelmann“, hätten Knochen und Mark; in der Poesie der Romantiker fehlten diese Vorzüge selbst den der Wirklichkeit entnommenen Figuren. Ja die Romantik geht weiter. Die schillernde Traumpoesie erschrickt nicht, jede Geschlossenheit der Kunstform von sich abzulehnen. Beschränkung der Form wäre Beschränkung des unendlichen Inhalts. Die Poesie der Romantiker will alle Wirkungen, die epischen, lyrischen, dramatischen, zu gleicher Zeit erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoesie wiederherstellen. Die Vermischung der einzelnen Kunstarten, d. h. die verschwimmende Formlosigkeit, wird Grundsatz, und tritt mit der Eitelkeit auf, die höchste Vollendung der Poesie zu sein. Tieck bekennt (vgl. Solger's Briefwechsel und nachgelassene Schriften. Bd. 1, S. 502), daß er in dieser Beziehung lange Jahre das als ein Jugendwerk Shakespeare's geltende altenglische Stück Perikles übertrieben verehrt und diese Form, die so wunderbar Epik und Drama verschmelze und in die sich selbst Lyrik hineinwerfen lasse, begeistert für Genoveva und Octavian zum Vorbild gewählt habe. Und auch A. W. Schlegel, der verhältnißmäßig Besonnenste, erblickt grade in dieser chaotischen

Formlosigkeit den Vorzug der mittelalterlich modernen Poesie vor der antiken. Die antike Kunst und Poesie, sagt er noch in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", gehe auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische dagegen gefalle sich in unauflöslichen Mischungen. Die gesammte alte Kunst sei gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt; die romantische dagegen sei der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung sich verbirgt. Jene sei einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese sei ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimniß des Weltalls näher. Daher die Vorliebe der Romantiker für das Märchen. Weil das Märchen im Gegensatz zur Poesie der Wahrheit und Wirklichkeit recht eigentlich die Poesie des Wunders, die wesentlich und ausschließlich phantastische Poesie ist, fühlt sich in ihm der Witz der Erfindung durch Nichts beengt und gebunden; Willkür und Gesetzlosigkeit wird die innerste Natur und Nothwendigkeit des Stoffs selbst. Und daher auch jene vielberufene romantische Ironie, von welcher die Romantiker so viel singen und sagen. Die Ironie ist die trübe Verzerrung der an und für sich richtigen und unerläßlichen Kunstforderung, daß das ächte Kunstwerk erlöst sein müsse von aller äußeren Bedingtheit und Stoffartigkeit. In der steten Durchbrechung der hingebenden Begeisterung durch übermüthige Selbstparodie soll die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der Wirklichkeit streng geschiedene sei, eine lediglich auf sich selbst gestellte, rein dichterische, nur durch die Phantasie geborene. Die Kunst überkünstelt sich.

Für die deutsche Dichtung war es ein schweres Unglück, daß die Formlosigkeit Jean Paul's und die Formlosigkeit der Romantiker so lange Zeit beirrend zusammenwirkten. Das dichterische Formgefühl wurde bis in seine innersten Wurzeln gefährdet. Trotz Goethe und Schiller erlosch der Sinn für geschlossene Kunstform allmählich fast

ganz; die Nation wurde der schönsten Früchte beraubt, welche das reine künstlerische Streben der beiden großen Dichter ihr spenden konnten.

Aber wie hätte dieses leere Kokettiren der Phantasie auf die Dauer bestehen können? Mitten in der sprudelndsten Komik geht bereits durch Tieck's Zerbino das rührende Verlangen nach tieferer und festerer Gegenständlichkeit.

Es kam eine neue Entwicklungsepoche der romantischen Richtung, eine höchst überraschende und eine überaus folgeschwere.

Die Wendung tritt um das Jahr 1799 ein.

Man fühlt die Nothwendigkeit, aus der blos innerlichen Stimmungswelt herauszutreten. Es ist das Suchen und Tasten nach wahlverwandtem Inhalt.

Nach wie vor erschien volles Hineingreifen in Gegenwart und Wirklichkeit, festes Erfassen der Poesie des Lebens und der Geschichte den jungen Phantasten als platt und prosaisch; sie hielten an der alten Naturphantastik fest. Aber für den Ausdruck der ringenden und strebenden Naturkräfte suchten sie lebendige persönliche Gestaltung zu gewinnen. So bildete sich in ihnen ein Begriff, der fortan all ihr Sinnen und Denken in Anspruch nahm; der Begriff, daß der Hauptmangel der modernen Dichtung darin bestehe, daß sie keine Mythologie habe. Und dieser Begriff steigerte sich bei ihnen zu dem Streben, eine solche Mythologie künstlich schaffen zu wollen.

Wir wissen jetzt Alle, daß Versuche dieser Art nur vergebliche Homunculusschöpfungen sind. Jene Zeit aber, welche trotz der zielzeigenden tieferen Auffassung Heyne's noch immer in alter rationalistischer Ansicht die Mythologie nur als Erfindung der Dichter und Priester betrachtete, lebte noch in dem naiven Wahn, als sei der Wunsch nach einer neuen Mythologie bereits auch die Bürgschaft ihrer Möglichkeit.

Friedrich Schlegel's „Rede über die Mythologie“, ein sehr bedeutender Bestandtheil seines „Gesprächs über die Poesie“, war das Programm. Beredt und begeistert wird in demselben ausgeführt, daß die alte Poesie nur darum so groß geworden, weil sie an der

Mythologie herangewachsen, und daß die Zukunft unserer Poesie lediglich davon abhänge, ob es gelingen werde, auch für sie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Unsere Zeit habe keine Mythologie, aber glücklicherweise sei sie nahe daran, eine zu erhalten; oder vielmehr es werde Zeit, daß man ernsthaft dazu mitwirke, eine hervorzubringen. Warum solle nicht wieder von neuem werden können, was schon gewesen? Warum solle nicht, was einst die erste Blüthe der jugendlichen Phantasie war, jetzt im Gegentheil aus der tiefsten Tiefe der Poesie herausgebildet werden können? Aber es ist wohl zu beachten, daß dieses erste Programm noch durchaus fern ist von allen katholisirenden Tendenzen, auch den leisesten. Allerdings wird Dante gepriesen als der Einzige, der durch eigene Riesenkraft, er ganz allein, eine Art von Mythologie, einen neuen symbolischen Sagen- und Bilderkreis erfunden und gebildet habe; aber es wird ausdrücklich gerügt, daß die einzelnen höchst verschiedenartigen Fäden, aus denen er sein Mythengewebe gesponnen, ohne zwingende Einheit und Ueberzeugungskraft seien. Statt auf Bibel und Religion verweist Schlegel vielmehr vor Allem auf die Durchgeistigung der alten griechischen Göttergestalten durch die Ideen Spinoza's und der neuen (Schelling'schen) Physik, und auf die Poesie Indiens, in welcher „das höchste Romantische“ zu suchen sei.

Nichtsdestoweniger liegt hier vornehmlich der erste Anstoß zu jenen scharf ausgesprochenen mittelalterlichen und katholisirenden Neigungen, welche die spätere Entwicklung der romantischen Schule in so argen Verruf gebracht haben.

Man ging keiner Folgerung aus dem Wege, mochte sie noch so unerwartet und befremdend erscheinen. Die letzten Hefte des Athenäum und die ebenfalls von Friedrich Schlegel herausgegebene Zeitschrift „Europa“, welche seit 1803 an die Stelle des Athenäum trat, zeigen das rasche Vorschreiten dieser Stimmungen und Gesinnungen.

Entsprechend jener Rede über die Mythologie, welche die griechische Mythenwelt, wenn auch nicht als die ausschließliche, so doch

als die ergiebigste und schönheitsvollste Quelle der neuzugewinnenden mythischen Poesie bezeichnete, hatten namentlich die Schlegel auf Grund ihrer philologischen Studien die unmittelbarste Anknüpfung an die Antike versucht. A. W. Schlegel brachte nach dem Vorgang Goethe's eine Umdichtung des Jon; Friedrich Schlegel wagte sich an ein Trauerspiel „Alarkos“, welches, wie der Verfasser im ersten Band der von ihm herausgegebenen „Europa“ sich ausdrückt, die Weise des Aeschylus mit romantischem Stoff und Costüm, d. h. mit der Weise Calderon's, verschmelzen sollte. Beide Werke sind ein höchst widerliches Gemisch der höchsten theoretischen Ansprüche und des unbedingtesten dichterischen Unvermögens. Bald aber enthüllte sich mehr und mehr, daß dieser phantastischen Gefühlsseligkeit das Mittelalter unendlich wahlverwandter war als der freie und plastisch hohe Geist des Alterthums. Von Jugend auf hatte Tieck im Zauber der alten Volksbücher gelebt: im „Däumling“ unternahm er gegen die von Goethe und Schiller bevorzugte antikisirende Richtung ausdrücklich einen satirischen Streifzug. A. W. Schlegel und Friedrich Schlegel betheiligten sich an diesen Bestrebungen, wissenschaftlich und dichterisch. Die deutsche Sage und Dichtung des Mittelalters hatte den Reiz des Heimischen und Volksthümlichen. Und neben der weltlichen Sage und Dichtung stand die tiefe Poesie der mittelalterlichen Glaubensvorstellungen und Mythenkreise, standen die großen Gestalten und Erscheinungen, welche der Katholicismus in Cultus, Legende, Wundersage, Poesie, Musik und bildender Kunst entfaltet und erschaffen hatte. Warum nicht auch dieser gewaltigen Welt sich bemächtigen, die, von der herrschenden Aufklärungsbildung verkannt und verhöhnt, in ihrem tiefsten Grund ein unerschöpflicher Born der sinnigsten und phantasievollsten Anschauungen und Kunstformen war? Es kam jetzt zur Reife, was in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und in Sternbald's Wanderungen ahnungsvoll keimte. Und andere Ereignisse traten hinzu, die Gemüther nur um so williger den neuen Eindrücken zu öffnen. Eben jetzt hatte Schleiermacher, zwischen den neusten Bildungswirren und den Nachwirkungen seiner frommen Herrnhut'schen Jugenderziehung

friedlos umhergeworfen, in seinen „Reden über die Religion“ (1799) die moderne Bildung, die sich der Religion entfremdet hatte, wieder an den Namen der Religion gewöhnt, indem er die Religion nicht als ein bestimmtes Glaubenssystem, sondern vielmehr als das gesteigerte Empfindungsleben, als die Summe und den Inbegriff aller höheren Gefühle, als die in jedem Menschen schlummernde Poesie faßte. Novalis, von gleicher Zwiespältigkeit der Empfindung bedrückt, war in demselben Sinn emsig bemüht, sein poetisirendes Philosophiren und sein tiefes Religionsbedürfniß zu fester Einheit zu fügen; in Schrift und Rede wurde er nicht müde, den Freunden zu predigen, daß Religionslehre wissenschaftliche Poesie, daß Poesie productive Religion sei. Die phantastische Naturbetrachtung mit ihrer Personification der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte hatte die Romantiker, Tieck und Schelling an der Spitze, ganz folgerichtig von Spinoza zur Mystik Tauler's und Jacob Böhme's und Giordano Bruno's geführt; und grade diese Mystik zeigte verlockend, wie tiefsinnig und ächt dichterisch es wirke, der Natursymbolik die hergebrachten und allgemein verständlichen altchristlichen Typen und Gleichnisse unterzulegen. Warum also sollte es dem Dichter nicht erlaubt sein, um theologischen Streit und Widerstreit unbekümmert, sich der christlichen Mythenwelt ebenso anzuschließen wie der griechischen? Durfte er nicht hoffen, in dieser christlichen Mythenwelt recht eigentlich die lebendige Thatsache und Wirklichkeit der langgesuchten neuen Mythologie gefunden zu haben? So, daß er einerseits sich an derselben bereicherte und vertiefte, und daß er andererseits doch die volle Freiheit behielt, sie nach seinen Stimmungen und Zwecken zu wandeln und schöpferisch fortzubilden? „Wer Religion hat, wird Poesie reden,“ lautet eine der „Ideen“ Friedrich Schlegel's im Athenäum. Und ebensowenig fehlt es an den mannichfachsten Aeußerungen, die von der kühnen Zuversicht sprechen, mit dem Traum productiver Religionsgestaltung Ernst zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholicismus zurückzuwirken. Man meinte, wie Friedrich Schlegel im ersten Stück des ersten Bandes der Europa ausdrücklich hervorhebt, nur zu thun,

was bereits Klopstock gethan; nur daß dieser sich durch seine starr protestantische Denkart die poetische Ansicht des Christenthums unmöglich gemacht habe.

Novalis' geistliche Lieder, A. W. Schlegel's geistliche Sonette und Nachbildungen alter Legenden, viele Gedichte von Friedrich Schlegel, und vor Allem Tieck's Genoveva und Octavian sind tief poetische Zeugnisse dieser neuen mittelalterlich katholisirenden Sinnesweise.

Scharf und bestimmt ist zu betonen, daß die erste Entwicklungsstufe dieses sogenannten neuen poetischen Katholicismus durchaus frei war von jeder trüben Nebenabsicht, fern von allem pfäffischen Sectengeist. Es war die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, es war die Freude an tiefer und phantasievoller Schönheit; es war, wie A. W. Schlegel (Oeuvres franç. Bd. 1, S. 191) in seinem Alter einmal an eine französische Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe, prédilection d'artiste. Aber grade je begeisterter man den naturnothwendigen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wieder in's Auge faßte, um so unausbleiblicher war es, daß der schwere Widerspruch dieser Richtung, tief volksthümlich sein zu wollen und im innersten Wesen dennoch nur eine spitzfindig ausgeklügelte Formkünstelei zu sein, zuletzt auf die bedauerlichsten Abwege führte.

Mächtige fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der romantischen Schule ausgegangen, aber leider auch ebenso verderbliche Entartungen.

Besonders die Wissenschaft ist zum Dank verpflichtet. Aus Reflexion und Wissenschaft entsprungen, hat die Romantik auch wieder eine so unmittelbare und tiefgreifende Rückwirkung auf die Wissenschaft ausgeübt wie selten eine andere dichterische Richtung. Erst jetzt entfalteten sich die von Herder gelegten Keime zu voller Blüthe. Ueberall und nach allen Seiten hin der Zug nach dem Naiven, ursprünglich Phantasievollen, Volksthümlichen.

Der nächste Gewinn fiel der Erforschung des deutschen Mittelalters zu. Schon seit 1798 hatte sich A. W. Schlegel mit alt-

deutscher Literatur beschäftigt; im Athenäum und in der Europa finden sich, freilich nur kurz und sprunghaft, feine Bemerkungen von ihm über den Unterschied der Volksdichtungen und der höfischen Dichter; er begann eine Bearbeitung des Tristan von Gottfried von Straßburg und er beabsichtigte eine ähnliche Bearbeitung der Nibelungen. Durch A. W. Schlegel wurde Tieck diesen Studien zugeführt. Seine Ausgabe der „Minnelieder“ (1803) wurde von der bedeutendsten Tragweite; er zuerst sonderte die verschiedenen Sagenkreise, die Nibelungen mit dem Heldenbuch, die Sagen von Artus und der Tafelrunde, die Sagen von Karl dem Großen. Der politische Jammer des Napoleonischen Drucks trat hinzu, die neu erwachte Begeisterung zu schüren; für das Elend der Gegenwart suchte man Hoffnung und Trost in der Größe der vaterländischen Vergangenheit. Dilettantisch, aber für die ersten Bedürfnisse hinreichend, gab von der Hagen das Nibelungenlied und die „Deutschen Gedichte des Mittelalters“ heraus, und führte diese Studien in den Kreis des Universitätsunterrichts. Achim von Arnim und Clemens Brentano brachten „Des Knaben Wunderhorn“, Görres brachte die deutschen Volksbücher. Schon 1806 faßten Jacob und Wilhelm Grimm den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen. Die altdeutsche Philologie war geschaffen.

Zugleich aber stellte sich neben diese altdeutschen Studien die emsigste Pflege der romanischen Literaturen. Durch meisterhafte Uebersetzungen und durch kritische Schilderungen, die sich oft sogar selbst wieder in die Form preisender Sonette und Canzonen kleiden, wurden die Schätze der Italiener, Spanier und Portugiesen gehoben. Am begeistertsten und nachhaltigsten natürlich wurden die Romantiker vor Allem von Dante ergriffen, „dem großen Propheten des Katholicismus“, und von Calderon, dem „energischen und doch so durchaus ätherischen Meister des reinsten und potenzirtesten Stils des Romantisch-Theatralischen“. Aber es wäre ungerecht zu sagen, die katholisirenden Neigungen hätten schon jetzt den Blick getrübt und verengt. Auch Cervantes, auch Camoens, der bisher in Deutschland völlig Unbekannte, auch Petrarca und Boccaccio, Ariost und

Tasso, und die anderen großen Italiener werden zum Theil übersetzt und kommen zu gebührenden Ehren. Gries führt das Begonnene rührig und feinsinnig weiter.

Erst jetzt war die Literaturgeschichte möglich geworden.

Friedrich Schlegel, der das höchste Romantische in der Lichtgluth des Orients suchte, ging 1803 nach Paris, das Sanskrit zu lernen, und schrieb sein Buch „Ueber die Sprache und Weisheit der Indier". Er wurde der Begründer der indischen Philologie in Deutschland und damit mittelbar zugleich der Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft. A. W. Schlegel schloß sich diesen Studien an. Bopp und Lassen stammen aus seiner Schule.

Wie die Literaturgeschichte, so gewann auch die Sagen- und Mythenforschung erst jetzt lebendige Triebkraft. Creuzer's Mythologie und Symbolik ist ganz und gar ein Kind der Romantik.

Und Friedrich Schlegel vor Allem war es auch, welcher in die bildende Kunst den nachhaltigsten Umschwung brachte. Seine Pariser Briefe in der Europa waren der wesentlichste Anstoß, die Kunst von dem beengenden Bann des einseitigen Antikisirens zu erlösen.

Aber diesen unermeßlichen Verdiensten gegenüber fehlt nicht die verletzende und verhängnißvolle Kehrseite.

An Stelle des Zwangs der Antike trat der viel schlimmere Zwang der Mittelalterlichkeit. Anfänglich nur auf dem Kunstgebiet; dann aber sich ausbreitend machte er mehr und mehr die romantische Schule zur willfährigen Dienerin der religiösen und politischen Reaction.

War an den schlechten Zuständen der Kunst der Gegenwart nur die schlechte Wirklichkeit Schuld, und war die mittelalterliche Kunst vornehmlich durch die Art der mittelalterlichen Religion und der mittelalterlichen Kirchen- und Staatsgliederung so groß und herrlich geworden, was Wunder, daß, wer den Zweck wollte, auch die Mittel wollen zu müssen meinte. Die romantische Aesthetik wurde Jesuitismus und Absolutismus.

In Novalis' Fragment „Die Christenheit oder Europa" (1799)

liegen die ersten Regungen dieses krankhaften Katholisirens. Novalis steht nicht an, das Oberhaupt der Kirche als weise zu preisen, daß es sich den „frechen" Ausbildungen menschlicher Anlagen und unzeitigen gefährlichen wissenschaftlichen Entdeckungen widersetzt habe, denn der Papst habe wohl gewußt, daß man über der irdischen Heimath die himmlische, über dem beschränkten Wissen den unendlichen Glauben verlieren werde; der Protestantismus habe nur den nüchternen Buchstabenglauben befördert und den heiligen Sinn vertrocknet; einzig der entstehende Jesuitenorden sei der Rettungsanker der Kirche gewesen, und auch jetzt könne einzig und allein der alte katholische Glaube Europa wieder aufwecken. Friedrich Schlegel, der sich in Paris und in Köln mehr und mehr in katholische Umgebungen eingelebt hatte, erklärte 1808, freilich wohl nicht ohne die Nebenabsicht östreichischen Staatsdienstes, öffentlich seinen Uebertritt. Bald folgte Zacharias Werner. Namentlich unter den Malern, welche sich der neuen religiösen Kunst zuwendeten, verbreitete sich der phantastische Wahn, nur ein Katholik könne ein großer Maler werden.

A. W. Schlegel und Tieck sind diesen traurigen Verirrungen fern geblieben. Sie zogen sich erschreckt zurück und suchten fortan wieder die Wege menschlich freier Dichtung und Wissenschaft.

Adam Müller wurde durch die im Jahr 1803 in Dresden gehaltenen „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur" und durch die „Elemente der Staatskunst" der Begründer der romantischen Staatslehre. Friedrich Schlegel predigte im Auftrag Metternich's in Geschichtsbüchern und politischen Flugschriften die absolute Monarchie als den einzig religiösen Staat; und bei der Errichtung des deutschen Bundes hoffte er (vgl. Varnhagen's Denkwürdigkeiten. Bd. 7, S. 282), der deutsche Bund werde sich zu einem mittelalterlichen Reich entwickeln, in welchem die Kirche wieder obenanstehe wie in den Tagen der ehemaligen geistlichen Staaten, deren Bestehen die höchste Annäherung an das Reich Gottes gewesen. Im Jahr 1816 erschien Haller's „Restauration der Staatswissenschaften".

Welche kometenhaften Wandlungen! Die ungebärdigen Phantasten als Vertheidiger und Sendboten der festen absolutistischen Ordnung!

Prutz sagt in seinen „Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart“ (1847. S. 169) über dieses seltsame Bündniß zwischen den Phantasten und Absolutisten treffend: „Die Romantiker haßten die Revolution, weil sie ihnen den ruhigen Genuß, die Fürsten haßten sie, weil sie ihnen den ruhigen Besitz störte; die Romantiker wollten das Mittelalter, weil es poetisch, die Fürsten, weil es das goldene Alter der Könige; die Romantiker wollten die Stabilität der Throne um der Stabilität, die Fürsten um der Throne willen. Von beiden Seiten war es Egoismus, was die Parteien zusammenführte.“

Achtes Kapitel.

Das Wiederaufleben der bildenden Kunst.

Carstens. Thorwaldsen. Schinkel. Die Nazarener.

Schon hatte die deutsche Literatur den Gipfel erreicht, als die deutschen Kunstzustände noch immer die kläglichsten waren. Der Fortschritt der Mengs'schen Schule war nur ein sehr zweifelhafter gewesen. Freilich war man der unkünstlerischen Manierirtheit des herrschenden Zopfstils inne geworden; aber indem sich die Kunst von dem Zopf entfernte, während doch noch alle staatlichen und gesellschaftlichen Zustände über und über im Zopf befangen blieben, wurde der unauflösliche Zusammenhang zwischen Kunst und Leben gewaltsam gelöst und damit dem künstlerischen Schaffen alle Frische und Ursprünglichkeit, die feste Grundlage, die treibende Kraft genommen. Die Kunst war entwurzelt. Es fehlte die zündende

Innerlichkeit. Man war reiner und hoheitsvoller in den Formen geworden; aber diese Formen waren äußerlich nachgeahmt, ohne Seele und Empfindung, inhaltslos, schematisch und conventionell und darum, obgleich aus dem Kampf gegen den Zopf entsprungen, noch selbst durchaus zopfig.

Canova und David waren wärmer und lebensvoller als Mengs; aber geschmacklos und pomphaft theatralisch.

Aber auch in der bildenden Kunst erwachte endlich ein neuer Frühling. Und wie einst in der Zeit Winckelmann's, so ging auch jetzt wieder die Reform von Deutschland aus.

Eine tief bedeutsame Entwicklung, in deren Kämpfen, Einseitigkeiten und unverlierbaren Errungenschaften noch heut unser gesammtes Kunstleben steht, so heftig sie auch von mancher Seite angegriffen wurden. Man ist soweit gegangen, Carstens, ja selbst Winckelmann's Thätigkeit für eine unheilvolle zu erklären. Folgerecht ist man denn auch dazu vorgeschritten (z. B. Muther in seiner Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert), Goethe's und Schiller's Wendung nach der Antike als verderblich für unsere Dichtung zu betrachten. Denn in der That ist jene Entwicklung der bildenden Kunst nur zu verstehen, wenn wir auf die innige Einheit achten, durch welche sie mit der gleichzeitigen Dichtung verknüpft ist.

Man befreite sich von der Aeußerlichkeit der Mengs'schen Schule, weil sich inzwischen die deutsche Dichtung vertieft und verinnerlicht hatte. Und fortan bethätigten und vollzogen sich auch in der Geschichte der bildenden Kunst genau dieselben Stimmungen und Wandlungen, welche sich in der Geschichte der deutschen Dichtung bethätigten und vollzogen. Zuerst vereinzelte Regungen der Sturm- und Drangperiode, freilich nur sehr unzulängliche; sodann dem Hellenismus der späteren Dichtungen Goethe's und Schiller's entsprechend, der Hellenismus in Carstens, Thorwaldsen und Schinkel; zuletzt die einseitigste Romantik. In allen großen Kunstzeiten sind die verschiedenen Künste nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben Themas, nur verschiedene Gesänge nach einer und derselben Melodie.

Das Hinüberwirken der Sturm- und Drangperiode auf die bildende Kunst wird selten genügend hervorgehoben.

Träger und Vertreter der Sturm- und Drangperiode in der bildenden Kunst sind vor Allem Heinrich Füßli (1742—1825), ein Schweizer aus Lavater's Kreisen, der früh nach England kam, von 1772 bis 1778 in Rom lebte und später Professor an der Kunstakademie in London wurde, sowie der Maler Friedrich Müller, den wir als einen der bedeutendsten Dichter der Sturm- und Drangperiode kennen. Für die bildende Kunst dieser Zeit wurde Michel Angelo, was für die Dichtung Shakespeare geworden war. Und wie die Dichter der Sturm- und Drangperiode in Shakespeare nur das Derbe, das stürmisch Leidenschaftliche, das spielend Phantastische sahen, nicht aber seinen großen Kunstverstand, der die wild schäumenden Wogen immer wieder zu zügeln und in die unverrückbaren Grenzen harmonischer Kunstschönheit zu zwingen weiß, so verflachten und verrohten diese Künstler auch Michel Angelo; und zwar unendlich geistloser und übertreibender als es jemals von den italienischen und französischen Manieristen geschehen. Statt der urgewaltigen Größe nur ungebärdige Kraftgenialität; statt des Dämonischen nur leerer Gespenster- und Höllenspuk; statt der vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckenden Kühnheit nur ungeschulte gespreizte Liederlichkeit.

Namentlich Füßli fand eine Zeitlang bewundernde Anerkennung. Nicht blos Lavater stellte ihn unmittelbar neben Shakespeare und Goethe; auch der Herzog Karl August nennt ihn in einem Briefe an Merck den einzigen jetzt lebenden Maler, der zu erfinden und zu dichten verstehe. Die Nachwelt urtheilt über Füßli ebenso verwerfend wie über die Malereien Müller's, der in der Kunstgeschichte den Spottnamen Teufelsmüller davongetragen hat.

Und war es nicht auch ein Anklang der scharf betonten volksthümlichen Bestrebungen der Sturm- und Drangperiode, als Wilhelm Tischbein die Künstler zu überzeugen suchte, daß auch die deutsche Geschichte dankbare und malerische Stoffe biete, und zu diesem Behuf eine Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen und die letzten

Stunden Conradin's malte? Ebenso sann er auf eine Darstellung der Disputation zwischen Luther und Eck.

Gottfried Schadow (1764—1850) eroberte die volksthümliche Richtung für die Plastik. Die Standbilder Ziethen's und des alten Dessauer sind die Vorläufer jener scharf individualisirten Monumentalbildnerei, welche in Rauch und in Rietschel ihren stilvollen Abschluß fand.

Zunächst aber blieben diese Anfänge ohne Folge. Unter den Stürmern und Drängern der bildenden Kunst war kein Genius, wie es Goethe unter den Stürmern und Drängern der Dichtung war.

Erst durch Carstens kam jene tiefgreifende Wendung, welche die deutsche Kunst wieder aufleben ließ.

Asmus Jacob Carstens war am 10. Mai 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig geboren, der Sohn eines Müllers. Schon früh hatte sich im Knaben die unwiderstehlichste Kunstliebe geregt; aber seine Vormünder hatten ihn gezwungen, seine entwicklungskräftigste Jugend als Lehrling eines Weinhändlers in Eckernförde zu vertrauern. Er war bereits zweiundzwanzig Jahre alt, als es ihm endlich gelang, die Akademie in Kopenhagen zu besuchen. Aber auch hier hielt er sich von dem geregelten Unterricht fern; er schämte sich, neben den Knaben der Unterklasse zu sitzen. So war er der Technik, insbesondere der Technik des Malens, niemals Herr geworden. Fast alle seine Schöpfungen sind einfache Blätter mit der Feder, der Kreide, dem Röthel, oder in Sepia ausgeführt, höchstens flüchtig gefärbt. Der Ruhm vollendeter Durchbildung entgeht ihm. Nicht selten stören Verzeichnungen und Perspectivfehler. Dennoch ist Carstens ein Künstler von unvergänglicher Größe.

Wir blicken in das innerste Wesen seiner Kunstanschauung, wenn Carstens einmal in seinen späteren Jahren, in einem Briefe aus Rom vom 9. Februar 1794, an den Preußischen Minister von Heynitz schreibt: „Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Malereien sind mir nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Erfindung ist, die da an=

hebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, daß sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat, daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige, nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als stünden sie in der Meinung, daß die Kunst darinnen bestehe."

In einer Zeit, da in der bildenden Kunst überall nur der ödeste angelernte Eklekticismus herrschte, war Carstens wieder ein naiver und ursprünglicher Künstler, von großartigster Genialität der Erfindung, voll Innerlichkeit, voll Poesie. Sein Schaffen war ein tief inniges lebensvolles Schaffen von innen heraus, der schöne und klare Ausdruck einer nach dem Höchsten ringenden freien und großen Seele.

Und mit dieser Innerlichkeit und Poesie der Auffassung verbindet Carstens eine Macht und Schönheit der Formensprache, die für eine ganze Reihe grade unserer bedeutendsten Künstler zielzeigend geworden ist und deren Gewalt sich Keiner entziehen kann, der überhaupt für Großheit der Form Gefühl hat. Erst in Carstens wurde die große That Winckelmann's wahrhaft lebendig. Je mehr sich Carstens in Kopenhagen von dem gewöhnlichen Akademietreiben abgeschlossen hatte, um so tiefer war sein einfach großer unverbildeter Sinn von den dort befindlichen Abgüssen antiker Bildwerke ergriffen worden; sie erschienen ihm als höhere Wesen von übermenschlicher Kunst. Und diese Eindrücke hatte er verstärkt und vertieft durch das unausgesetzte Lesen der alten Dichter und Geschichtsschreiber. Er ahmte nicht nach, dazu war er zu schöpferisch und zu ursprünglich; aber er gewöhnte sich, die Natur immer und überall nur mit dem großen Auge der Antike zu sehen.

Carstens' Entwicklungsgang ist das immer vollere Hineinwachsen in dieses hohe Kunstideal.

Im Frühjahr 1783 hatte Carstens Kopenhagen verlassen. Er hatte nach Rom übersiedeln wollen, war aber aus Mangel an Mitteln nur bis Mailand und Mantua gekommen. Vom Herbst 1783 bis zum Herbst 1788 lebte er im bitteren Kampf mit Krankheit und Nahrungssorgen in Lübeck. Diese Lübecker Zeit ist die erste Entwicklungsstufe seines selbständigen künstlerischen Schaffens.

Vieles aus dieser Zeit ist verschollen, Vieles schwer zugänglich. Aber was an Titelangaben und was von einzelnen Blättern bekannt ist, bezeugt, welche Fragen in ihm gähren. Wo ist ein Inhalt, der für uns ist, was für die Griechen die griechische Götterwelt war? Und wie ist die plastisch hohe Formgebung mit den Gesetzen und Bedingungen der malerischen Composition zu vermitteln? Neben Darstellungen aus Homer und den griechischen Tragikern stehen Darstellungen aus Milton, aus Ossian, aus Klopstock's Hermannschlacht und aus den Bardendichtern, selbst aus Wieland's Oberon, stehen Allegorien, von denen die eine sogar eine Verherrlichung der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts ist. Und neben der Composition „Ossian und Alpin zur Harfe singend“, die, obgleich durchglüht von tiefstem Seelenausdruck, es doch hauptsächlich auf plastische Hoheit und Würde abgesehen hat, steht die Composition „Sokrates dem Alcibiades in der Schlacht von Potidäa das Leben rettend“, die von dem mächtigen Eindruck bedingt ist, welchen Giulio Romano's Fresken in Mantua auf den Künstler gemacht hatten; sie erinnert sehr bestimmt an die Constantinsschlacht. Beide Compositionen stammen inschriftlich aus dem Jahr 1788. Vgl. Zeichnungen von A. J. Carstens, herausgegeben von W. Müller. Taf. 21 u. 29.

Die zweite Entwicklungsstufe ist der fast vierjährige Aufenthalt in Berlin, vom Herbst 1788 bis zum Juni 1792. Im Mai 1790 wurde Carstens dort Professor an der Akademie.

Noch aus Lübeck hatte Carstens den Entwurf des „Sturzes der Engel“ mitgebracht. Eine reiche und großartige Composition, ganz und gar im Geist und nach dem Vorbild des Michel-Angelo'schen Weltgerichts. Und diese Einwirkungen Michel Angelo's, welchem sich Carstens innig verwandt fühlte, hat Carstens sein ganzes Leben hindurch festgehalten. Doch gewann immer entschiedener der Zug nach der Antike die Oberhand. Hanns Christian Genelli, ein Architekt, der auch theoretisch die sorgsamsten Studien über die Kunst der Alten gemacht hatte, förderte ihn durch Beispiel und Lehre. Die Zeichnungen, welche Carstens für die mythologischen

Handbücher von Ramler und Moritz unternahm, schärften Auge und Formgefühl, denn die Uebertragung der kleinen feinen Gemmenbilder in einen größeren Maßstab war nicht sowohl eine Nachbildung als vielmehr eine treue und doch selbstschöpferische Wiedergestaltung. Carstens modellirte auch; sogar eine Skizze zu einem Denkmal Friedrich's des Großen. Man braucht nur die besten Compositionen dieser Zeit zu betrachten, „den Kampf Achill's mit den Flüssen", „Oedipus von den Furien gequält" und vor Allem „Die Argonauten in Chiron's Grotte", um ganz das Gefühl zu theilen, das damals allgemein war, das Gefühl des Staunens und der Bewunderung, wie Carstens in Deutschland zu diesem großen Stil gekommen. Carstens hat später den Besuch der Argonauten umcomponirt; die zweite Composition ist reliefartiger, die erste ist ebenso formenrein und unzweifelhaft malerischer.

Mit Unterstützung der preußischen Regierung ging Carstens im Sommer 1792 nach Rom. Er war ein Mann von achtunddreißig Jahren.

Carstens selbst giebt in dem bereits mehrfach erwähnten Bericht an den Minister Heynitz über seine Reise den willkommensten Aufschluß. Es ist eine Freude zu sehen, mit welcher frischen Empfänglichkeit er die neuen gewaltigen Eindrücke in sich aufnahm. Auch für die mittelalterliche Kunst hatte er das wärmste Verständniß. In Nürnberg entzückte ihn Dürer und Peter Vischer, in Basel Holbein. In Mailand erfreute er sich nicht nur auf's Neue an Leonardo, sondern er bewunderte auch die älteren Meister und die herrliche Backsteingothik des großen Hospitals; ja er sprach dabei das grade bei ihm höchst denkwürdige Wort aus, Michel Angelo sei in der Baukunst der Vater des schlechten Geschmacks, an den Werken der Gothik dagegen erblicke man überall Genie. Im Hafen von Livorno studirte er mit innigstem Behagen die schöne und doch so zwanglose und natürliche Tracht und Art der Griechen und Orientalen; es müssen sich noch keine Tanz- und Hofmeister dort eingenistet haben, dachte er bei diesem Schauen. In Florenz lebte und webte er in Masaccio und Ghirlandajo und in den Bildhauer-

arbeiten Michel Angelo's. In Rom wurden Michel Angelo und Rafael seine eigenste Welt. Aber es ist überaus bedeutsam, daß er, der Michelangeleske Geist, sich allmählich immer mehr und mehr von Michel Angelo zu Rafael wendete; jener war ihm, wie sein Biograph mit den Worten des Künstlers berichtet, ein strenger Lehrmeister, der ihn bei jeder Lection mit der Nase auf die Grammatik stoße, dieser war ihm ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur führe. Und zugleich übten die Werke der antiken Plastik den tiefgreifendsten Einfluß. Wer versteht es nicht, daß Carstens, dem die Parthenonswerke und die seither entdeckten Schätze ächt griechischer Kunst noch unbekannt waren, die Dioskuren von Monte Cavallo an kraftvoller Größe und an Schönheit und Reinheit des Stils über alle anderen Bildwerke stellte?

Fünf Jahre hat Carstens in Rom gewirkt und geschaffen, vom Anfang 1793 bis zum Ende 1797. Es ist seine dritte und letzte Entwicklungsstufe, die Zeit der vollendeten Reife. Die Ausstellung, welche Carstens im April 1795 von seinen Werken veranstaltete, war eines der ruhmreichsten und folgereichsten Ereignisse der deutschen Kunstgeschichte.

Trotz seines zunehmenden Brustleidens war Carstens von rastloser Thätigkeit. Wir heben nur die bedeutendsten Werke hervor, die sämmtlich in Müller's schon erwähnten Tafeln nachgebildet sind. Wir ordnen sie in drei Gruppen. Die erste Gruppe ist die weitaus zahlreichste; sie umfaßt die Darstellungen, deren Stoff der griechischen Mythe und Dichtung entlehnt ist. Es sind: Der Kampf der Kentauren und Lapithen, Ganymed's Entführung, Das Gastmahl des Plato, Die Ueberfahrt und die Einschiffung des Megapenthes, Die Parzen, Achill und Priamos, Das Orakel des Amphiaraos, Oedipus im Hain der Eumeniden, Jason's Ankunft in Jolkos, der große Cyklus des Argonautenzuges (gestochen von Joseph Koch). Die zweite Gruppe besteht aus freien Verbindungen, die sich freilich ebenfalls in griechischer Sinnesweise und Motivirung bewegen. Hierher gehört vor Allem „Homer den Griechen seine Gesänge singend“, „Die Geburt des Lichts“, „Die Nacht“ und „Das goldene Zeitalter“. Die

dritte Gruppe, eine Zeichnung nach Dante's Hölle und nach Goethe's Hexenküche, geht in das Mittelalterlich-Moderne. Von Darstellungen der römischen Geschichte, in denen sich die französischen Maler so gern bewegten, hielt Carstens sich absichtlich fern, weil sie seines Bedünkens so leicht zum Theatralischen verlockten. Und auch christliche Stoffe vermied er; die rein menschliche Poesie derselben erschien ihm durch die großen Italiener erschöpft, den Heiligen- und Märtyrergeschichten widerstand seine freie Bildung und Gesinnung.

Eine unerschöpfliche Fülle reichster und ursprünglichster Erfindungskraft. Man vergleiche die stürmende Leidenschaft der Kentauren- und Lapithenschlacht, die innige Sinnigkeit der Gruppe der Nacht, den heiteren Humor der Megapenthesbilder, die Wonne und Freudigkeit der Unschuldswelt des goldenen Zeitalters; alle Saiten des Gemüthslebens erklingen in Carstens mit gleicher Kraft und Volltönigkeit. Und der Poesie des Erfindens entspricht die Poesie des Gestaltens. Nichts Leeres und Conventionelles. Seit den großen Zeiten Albrecht Dürer's und Holbein's ist Carstens wieder der erste deutsche Künstler, der Stil hat.

Hellenismus nennen wir diesen Stil. Mit Recht; die Grundlage seiner Formensprache ist durchaus hellenisirend. Auch wo Carstens andere Stoffe als griechische ergreift, erhebt er sie in die Hoheit und Großheit griechischer Kunstidealität. Aber dieses Hellenisiren ist in Carstens nicht, wie Maler Müller in seinem berüchtigten Aufsatz in Schiller's Horen schmähte, die blos äußerliche Wiedergabe auswendiggelernter Muskel- und Faltenphrasen, sondern vielmehr die naturwüchsige und naturnothwendige Sprache seines eigensten innersten Wesens, die organische Selbstgestaltung der wahr und einfachgroß gedachten Motive. Es ist nicht die nachgeahmte Kunst des todten Buchstabens, sondern die ursprüngliche Kunst des lebendigen Geistes. Carstens geht den Weg griechischer Kunst, weil er wie ein Grieche sieht, denkt und empfindet. Als Carstens einige seiner Bilder nach Berlin geschickt hatte, schrieb ihm Genelli: „Du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und

innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen." Was Carstens der Antike nicht sowohl entlehnte als vielmehr in lebendigster Aneignung und idealster Beseelung ihr selbstschöpferisch nachschuf, war die Wiedereinsetzung der menschlichen Gestalt in ihre volle Wahrheit und Schönheit, war eindringliche, in sich nothwendige, nur aus der Natur des Inhalts geschöpfte Motivirung, war Einfachheit und Großheit, Schwung und Rhythmus in der Führung der Linien, harmonisches Zusammenwirken des Ganzen. Innerhalb dieser festen Grundform aber hat Carstens die berechtigten modernen Kunstforderungen nie verleugnet. Zu dem genausten Studium der Antike fügte er das genauste Studium Michel Angelo's und Rafael's und entnimmt diesen den Zug nach schärferer Individualisirung; ja er hat Gestalten, in denen man unverkennbar die Einwirkung Ghirlandajo's und Masaccio's sieht. Und ebensowenig verleugnete Carstens den tiefgreifenden Unterschied plastischer und malerischer Composition. Freilich hat er für die ruhige Gemessenheit des antiken Reliefstils die unverkennbarste Vorliebe. Carstens war offenbar weit mehr zum Bildhauer als zum Maler angelegt; er pflegte, um die volle Schärfe und Deutlichkeit der Rundung zu gewinnen, seine Gestalten oft vorher zu modelliren. Nichtsdestoweniger beweist eine ganze Reihe von Blättern, daß er auch für das eigenartig Malerische der Anordnung und Gruppirung das geübteste Auge hatte. Man denke an die Megapenthesbilder und vor Allem an das goldene Zeitalter. Namentlich ist auch die liebevolle Ausführung seiner landschaftlichen Hintergründe zu beachten. Das goldene Zeitalter wurde auch für die Landschaft epochemachend. Es ist der Stil der großen historischen Landschaft.

Rafael Mengs und seine Schule sind das entsprechende Gegenbild der antikisirenden Dichtungen Klopstock's und Ramler's; Carstens und seine großen Nachfolger und Fortbildner sind das entsprechende Gegenbild der hellenisirenden Dichtungen Goethe's und Schiller's.

Wenn das hohe Ideal reiner und harmonisch schöner Menschlichkeit, das nach langer Verdunkelung endlich wiedergewonnen war,

sogar die Dichtung mit innerster Nothwendigkeit zu dem Verlangen nach lebendiger Wiedergeburt griechischer Formenschönheit als des ihm einzig angemessenen künstlerischen Ausdrucks führte, um wie viel zwingender mußte dies Verlangen in der bildenden Kunst sein, in welcher das Auge allein den letzten entscheidenden Ausschlag giebt?

Mitten im ernstesten Schaffensstreben starb Carstens; am 25. Mai 1798, nachdem er soeben sein vierundvierzigstes Jahr vollendet hatte. Er wurde das Opfer der Schwindsucht, die seit seiner Lübecker Zeit an ihm zehrte.

Fernow, der in Lübeck und Rom engverbundene treue Freund, der auch nachher die alte Treue durch die treffliche Lebensbeschreibung, die er von Carstens gab, trefflich bewährte, wurde der Erbe der hinterlassenen Zeichnungen. Durch Goethe's Vermittlung kamen sie 1804 an die Kunstsammlungen in Weimar. Sie bilden jetzt den Hauptschmuck des dortigen Museums und legen so an der Stätte unserer klassischen Dichtung davon Zeugniß ab, welche Höhe zur selben Zeit vom gleichen Geist beseelt unsere bildende Kunst erreichte.

Die Erscheinung dieses gewaltigen Künstlers war zu bedeutend und seine Kunstweise war zu tief mit allen tiefsten Stimmungen und Bestrebungen des mächtig emporstrebenden Zeitalters verwachsen, als daß sein Wirken hätte spurlos verhallen können.

Carstens, der im Leben so viel Unglück gehabt, hatte wenigstens nach seinem Tode Glück. Die Besten und Aechtesten des jüngeren Künstlergeschlechts schaarten sich um sein Banner. Unter diesem Zeichen siegten sie.

In der Historienmalerei waren die nächsten Schüler und Nachfolger Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1779—1812); beide aus Stuttgart. Lesen wir die Briefe dieser Künstler, wie sie uns durch Strauß (Kleine Schriften. 1862) und durch Haakh (Beiträge zur Kunstgeschichte. 1863) bekannt geworden, so überkömmt uns der warme Hauch frisch knospender Frühlingsluft. Wächter's „Hiob“, im Museum zu Stuttgart, überrascht durch den feinen Aufbau der Composition, durch Großheit der Form,

durch lebensvolle Carnation; der Ausdruck der Trauer freilich ist leer und äußerlich. Schick's „Apollo unter den Hirten", „David vor Saul", „Das Opfer Noah's", ebenfalls im Museum zu Stuttgart befindlich, sind Bilder von tiefer schlichter Innigkeit, von anziehender Formenreinheit und Formenanmuth, voll Hoheit namentlich auch in den weitausgeführten landschaftlichen Hintergründen. Beide Künstler aber sind ohne die Kraft lebendig bewegter Handlung, und beide Künstler sind nicht zu voller Entwicklung gelangt. Wächter verkümmerte, Schick starb in der ersten Blüthe des Mannesalters. Die reife Frucht brach erst Cornelius.

Joseph Koch (1768 — 1839), der Freund Carstens', und Christian Reinhart (1761 — 1847) wurden die Wiedererwecker der Landschaft. Statt der geleckten Vedute großer historischer Stil. Man wandelte wieder die Wege Poussin's und Claude Lorrain's. Auf Koch und Reinhart folgten Rottmann und Preller.

Aber die schönste und edelste Blüthe des neuen Lebens, welches die Kunst durch Carstens gewonnen hatte, ist das freie und heitere Hellenenthum Thorwaldsen's und Schinkel's.

Bertel Thorwaldsen war am 19. November 1770 zu Kopenhagen geboren; sein Vater war Schiffszimmermann und Holzschnitzer. Seit seinem elften Jahr hatte der junge Künstler die Kunstakademie in Kopenhagen besucht, doch ohne sich sonderlich auszuzeichnen. Im März 1797 kam er nach Rom. Er war damals noch so unwissend, daß Zoega, der berühmte Archäolog, seinen Aerger aussprach, wie man Stipendiaten nach Rom schicken könne, denen selbst das Allerelementarste der Geschichte und Mythologie unbekannt sei. Bald aber erwachte der schlummernde Genius. Carstens, mit welchem Thorwaldsen noch ein Jahr in engem Verkehr lebte und dessen Zeichnungen er auf's Emsigste copirte und sein ganzes Leben hindurch mit ehrfurchtsvoller Wärme verehrte und bewunderte, wurde ihm Vorbild. Die mächtige Welt Roms, obgleich grade damals die berühmtesten antiken Bildwerke nach Paris entführt waren, schärfte ihm Auge und Stilgefühl.

An Ursprünglichkeit und Tiefe der Erfindungskraft steht Thor=

waldsen hinter Carstens zurück; aber etwas Anderes ist ein genialer Skizzist, etwas Anderes ein vollkräftiger Künstler von vollendeter Durchbildung.

Thorwaldsen's unvergängliche Bedeutung ist, daß er die seit den großen Tagen des Alterthums verlorene Strenge und Hoheit des ächt plastischen Stils wiedererobert hat.

Unverbrüchlicher als jede andere Kunst wurzelt die Plastik im Griechenthum. Es ist kein Zufall, daß die Plastik jene herrschende Stellung, welche sie bei den Griechen einnahm, in der christlichen Kunst verlor und an die Schwesterkunst der Malerei abtrat. Weil die Plastik ausschließlich auf die Physiognomik der Form angewiesen ist und, selbst wo sie die Farbe hinzuzieht, doch von jeder Stimmungswirkung durchgebildeten Colorits absehen muß, ist ihr das tief Innerlichste des Seelenlebens verschlossen; ihr Reich reicht nur so weit, so weit scharfe Gegenständlichkeit, so weit volle Schaubarkeit reicht. Und weil das Darstellungsmaterial der Plastik, sei es Holz oder Thon oder Stein oder Erz, immer ein schweres und sprödes Material ist, sind sowohl dem Maß der Bewegtheit wie dem Maß der individualisirenden Charakteristik ganz bestimmte unüberspringbare Grenzen gestellt, durch deren Ueberspringung die Plastik aufhört, plastisch zu sein, in das Malerische fällt, d. h. stillos und manierirt wird. Die edle Einfalt und die stille Großheit, welche Winckelmann als die hervorstechendste Eigenschaft der griechischen Plastik rühmt, ist daher nicht etwas blos Zufälliges und Geschichtliches, nicht etwas blos Zeitliches und Oertliches, sondern vielmehr das innerste Wesen der Plastik selbst, ihr tiefstes Lebensgeheimniß, ihre unumstößliche Grammatik.

Indem Thorwaldsen auf die griechischen Formen zurückging, wurde er sich des unauflöslichen Zusammenhanges der Plastik und des Griechenthums klar bewußt. Thorwaldsen's Hellenisiren war nicht die todtgeborene archäologische Nachahmung, sondern die lebendige Wiedergeburt der plastischen Idealität, die Wiedereinsetzung des plastischen Darstellungsmaterials in seine unveräußerlichen Rechte. Die Statüe bekam wieder festes architektonisches Gleichgewicht, bekam

wieder Adel und Reinheit der Form. Und besonders auch das Relief, seit den Zeiten Ghiberti's bis zum Ende der Zopfzeit in steigender Verwilderung ganz und gar als Gemälde behandelt, fügte sich wieder in die Schranken der Plastik; mit voller Bewußtheit beschränkte es sich, auf alle störend perspectivischen Wagnisse verzichtend, wesentlich wieder auf die Silhouette, und mit vollster Bewußtheit gestaltete es nur solche Compositionen und Gruppirungen, welche den Einzelfiguren den festen Anklang statuarischer Geschlossenheit wahren.

Kurz nachdem Thorwaldsen die Plastik von der wuchernden Obmacht der Malerei erlöst hatte, erlöste die neben ihm stehende jüngere Malergeneration die Malerei von der Obmacht der Plastik. Seitdem ist diese verderbliche Stilverwirrung für immer geschlichtet.

Es war sehr bezeichnend, daß das erste Werk, welches Thorwaldsen's unsterblichen Ruhm begründete, die Jasonstatue, modellirt 1800 — 1803, ausgeführt erst 1828, eine so durchaus im Geiste der griechischen Mythologie gedachte und gehaltene Figur war. Sein ganzes Leben hindurch hat Thorwaldsen mit Vorliebe sich als ein Grieche zu den Griechen gestellt. Zeuge sind die Statuen des Mars, des Adonis, vor Allem des Argustödters; Zeuge ist eine ganze Reihe der schönheitsvollsten Reliefs, besonders die unerschöpfliche Fülle seiner naiv anmuthigen Erosscherze, Zeuge ist die große Friescomposition des Alexanderzuges. Nur spreche man nicht, wie es leider jetzt Mode wird, von kalter Nachempfindung und Anempfindung. Mag auch zuweilen später im Gedräng der sich häufenden Arbeiten und Bestellungen, zumal in Decorationswerken und Grabmonumenten, manches blos Aeußerliche und handwerksmäßig Conventionelle sich eingeschlichen haben, alle bedeutendsten Schöpfungen Thorwaldsen's sind durchaus selbständig, frei schöpferisch, voll angeborener ureigener Poesie und Schönheit. Sie wirken nur darum so vollendet griechisch, weil der Künstler in der Schule der Alten gelernt hatte, naiv und groß zu sehen, weil er in seinem tiefen künstlerischen Ernst nicht ruhte und nicht rastete, als bis er die Natur von allen Zufällig-

keiten und Trübungen geläutert und die Formen und Motive auf ihren einfachen und wesenhaften Kern, auf ihren reinsten und schönheitsvollsten Ausdruck zurückgeführt hatte. Es ist bekannt, wie die Statue des Hirtenknaben (1817) entstand. Thiele erzählt im ersten Bande von „Thorwaldsen's Leben“ die Entstehungsgeschichte in folgender Weise: „Während Thorwaldsen die Gruppe des Ganymed modellirte und ein schöner Knabe ihm Modell stand, rief er ihm plötzlich in einem Augenblick des Ausruhens zu: Sitz ruhig, rühre Dich nicht! Der Knabe war nämlich, ohne es selbst zu wissen, in eine so schöne Stellung gekommen, daß der Anblick desselben und der Wunsch, dieses Motiv in seiner ganzen Unschuld festzuhalten, bei unserem Künstler eins ward. Der Knabe gehorchte, Thorwaldsen ergriff den Thon, und wenige Augenblicke später war die Skizze zu seinem berühmten Hirtenknaben angelegt. Die Statue stellt einen schönen Knaben dar, der in arkadischer Ruhe auf einem Felsen sitzt; in der einen Hand hält er den Hirtenstab, mit der anderen drückt er das gebogene Knie an sich, zu seinen Füßen ein Hund.“ Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der Statue des Argustödters Hermes (1818). Derselbe Biograph erzählt sie in folgender Weise: „Als Thorwaldsen sich eines Tages im Frühjahr 1818, wie gewöhnlich des Mittags, von seinem Studio aus zu Tische begab, traf sein immer aufmerksamer Blick in der Via Sistina einen jungen Römer, der am Eingang eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick erfreut; aber bei den nächsten Schritten schon erfaßte es sein künstlerisches Bewußtsein, er blieb stehen und kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb stehende halb sitzende Stellung und im Gespräch mit einem Anderen begriffen entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, das Bild festzuhalten. Eiligst beendete er seine Mahlzeit, entwarf eine Skizze und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell. Es ist der Argustödter, halb sitzend, halb stehend; die Rohrflöte, durch welche er den Argus in Schlaf gewiegt,

in der linken Hand; mit der Rechten zieht er leise das Schwert aus der Scheide." Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der beiden schönen Reliefdarstellungen der Nacht und des Tages, die lange in ihm geschlummert hatten und ihm plötzlich (1815) wie eine geheiligte Traumoffenbarung in die Seele traten. Dieselbe Ursprünglichkeit überall. Freilich ist das Motiv des verwundeten liegenden Löwen in Luzern ein althergebrachtes. Aber wer jemals vor der mächtigen hohen Felswand stand, in welcher der Löwe wie in einer Grotte lagert, wird sagen, daß es ein Werk der tief innersten Empfindung ist, ein Werk der weihevollsten Erhebung.

Und mit der Schönheit der Erfindung verband Thorwaldsen die sorgsamste Ausführung; nur muß man nicht übersehen, daß das Wesen seiner Stilrichtung nothwendig bedingte, in den Gestalten sowohl wie in den Gewändern das realistische Individualisiren enger zu begrenzen, als es von der Plastik des Mittelalters und der Renaissance und als es auch jetzt wieder von der heutigen Plastik geschieht. So leicht und zufällig das Motiv der Statue des sitzenden Hirtenknaben gefunden war, nicht weniger als acht verschiedene Entwürfe sind von ihm vorhanden. Und nie versäumte Thorwaldsen über dem sogenannten Stilisiren das liebevollste und eingehendste Naturstudium. Lediglich aus der aufgezwungenen Eile der Ausführung ist es zu erklären, daß eine der großartigsten Leistungen Thorwaldsen's, der Alexanderzug (1811), obgleich in der Energie und Naivetät der Erfindung und in dem ruhig harmonischen Fluß ächten Reliefstils dem Parthenonfries auf's glücklichste nachstrebend, grade nach dieser Seite hin verhältnißmäßig am wenigsten frei von Blößen ist. Namentlich die Pferde sind mehr nach den antiken Vorbildern als nach der Natur gebildet. Und ist es zu rechtfertigen, daß der Künstler in dem Verlangen, alles unschöne Liniengewühl zu vermeiden, dem stolzen Viergespann, das den Wagen des Helden führt, nur vier Hinterbeine, statt acht, giebt?

Höchst lehrreich ist es, zu beobachten, wie sich Thorwaldsen, von diesem antikisirenden Standpunkt aus, zu den Forderungen der Gegenwart stellte.

Idealdarstellungen nach griechisch mythologischen oder nach genrebildlichen Motiven reichten nicht aus. Und wenn auch der Künstler die von seinen Landsleuten verlangten Gestalten der alten nordischen Sage ablehnte, so kamen doch Aufgaben christlichen Glaubens und Kirchenbrauchs und Aufgaben monumentaler Porträtbildnerei, denen er sich nicht entziehen konnte.

Vornehmlich der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen führte ihn zu christlichen Stoffen. Seit 1820 beschäftigten sie ihn mehrere Jahre. Es war die Zeit des ersten Aufblühens der streng christlichen Bestrebungen jener jungen Malerschule, die unter dem Namen der Nazarener bekannt ist. Thorwaldsen war mit diesen jungen Künstlern befreundet, er achtete ihren Ernst und ihre Begabung. Aber auf ihre Richtung vermochte er nicht einzugehen. Als einer seiner Schüler, der Bildhauer Hermann Freund, eine der Apostelstatuen unter dem Einfluß der Nazarener in einer Weise angelegt hatte, die das Einlenken in die Eigenthümlichkeiten und Ueberlieferungen der christlich mittelalterlichen Plastik bekundete, verwarf sie Thorwaldsen. Wir schauen in das innerste Herz des Künstlers, wenn wir erfahren, daß er offen den Grundsatz aufstellte, für die Ausschmückung katholischer Kirchen sei die geeignetste Kunst die Malerei, für die Ausschmückung protestantischer Kirchen dagegen die Plastik. In diesem Ausspruch liegt, daß er den Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus wesentlich als eine Wiederannäherung an die antike Lebensanschauung betrachtete. Und war es nicht ganz folgerichtig, wenn einer solchen Auffassung des Protestantismus das Festhalten am antikisirenden Stil auch bei kirchlichen Aufgaben nicht nur erlaubt erschien, sondern sogar geboten. Zwei verschiedene Behandlungsweisen waren von hier aus denkbar. Und beide Behandlungsweisen hat der Künstler mit tiefkünstlerischer Einsicht ergriffen und mit Meisterschaft durchgeführt, je nachdem er bei den einzelnen Werken eine freiere oder strengere Wirkung beabsichtigte. Der nächste und natürlichste Weg war, die volle Schönheit der Kunst rein und frei walten zu lassen. So sind die Apostel und der größte Theil der christlichen Reliefs. Schöne hoheitsvolle Menschengestalten,

Ideale freier und gehobener Menschlichkeit im griechischen Sinn, ohne das Gepräge eigenartig christlicher Göttlichkeit. Es ist dasselbe Kunstprincip, von welchem Rafael in den Apostelgestalten der Tapeten und Peter Vischer in den Apostelgestalten des Sebaldusgrabes in Nürnberg geleitet wurde. Der zweite Weg war, in Werken, die ganz besonders die ehrfurchtgebietende Weihe und Erhabenheit des streng Kirchlichen zur Darstellung bringen sollten, auf die Strenge und Herbigkeit der unausgebildeten Formen ältester Kunstzeiten zurückzugreifen, wie auch die Griechen in ihren Cultbildern einen solchen archaistischen, d. h. künstlich alterthümelnden Stil anzuwenden pflegten, den sie eben wegen dieser ausschließlich gottesdienstlichen Bestimmung den hieratischen nannten. So ist die kolossale Christusstatue; streng ascetisch in Gestalt und Antlitz, ganz im Typus der alten Mosaiken, die Arme ausstreckend, um die Seinen zu empfangen, mit allen Zeichen der Martern und Leiden, die der Erlöser für uns erduldet hat; und in demselben strengen Stil ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer. Es kann kein Zweifel sein, daß diese hieratische Lösung ein bewunderungswürdig tiefer und genialer Griff war. Aber es erhebt sich die Frage, inwieweit überhaupt christliche Plastik möglich sei und ob zuletzt nicht doch die christliche Plastik ein Stück jener Umbildungen in sich aufnehmen muß, in welchen bereits die romanische Epoche die nachwirkenden antiken Formen mit christlicher Gefühlsinnerlichkeit zu erfüllen und zu durchglühen suchte. Eine schöne Verbindung der antikisirenden christlichen Symbolik mit moderner individueller Charakteristik giebt das Grabmal Pius' VII. in der Peterskirche.

Doch fand Thorwaldsen in der monumentalen Porträtplastik seine Grenze. Einzelne treffliche Büsten, wie z. B. die Büste des Cardinal Consalvi. Wo Thorwaldsen aber in die volle Wirklichkeit des Lebens, zumal in moderne Art und Tracht, hineingreifen sollte, da fühlte sich sein hellenischer Geist abgestoßen. Das Schillerdenkmal in Stuttgart und das Gutenbergdenkmal in Mainz sind in Auffassung und Behandlung durchaus verfehlt. Hier lief ihm Rauch entschieden den Rang ab. Die Schule Thorwaldsen's sprach ver=

ächtlich von Hosenplastik. Glücklich die Zeiten, in denen die Forderungen der Kunst und die Forderungen der geschichtlichen Treue nicht unversöhnbar auseinanderfallen!

Thorwaldsen war es vergönnt, sein großes und thatenreiches Leben voll und ganz auszuleben. Nach fünfundvierzigjährigem Aufenthalt in Rom kehrte er im October 1842 nach Kopenhagen zurück. Dort starb er am 24. März 1844, ein Greis von siebenundsiebzig Jahren.

Kein anderer Künstler hat eine so würdige Grabstätte; er ruht inmitten seiner Werke im Thorwaldsen-Museum.

Unmittelbar neben Thorwaldsen pflegte man eine Zeitlang zu nennen Heinrich Dannecker (1758—1841). Er ist berühmt geworden besonders durch seine mächtige lebensvolle Schillerbüste. In seinen Idealbildungen — Ariadne, Psyche, Christus — ist noch ein gut Stück Canova.

Der Architekt dieses neugeborenen Hellenenthums war Schinkel.

Schinkel's Bildung, die Entstehung seiner Richtung, steht mit Carstens und Thorwaldsen auf gleichem Boden, wurzelt in den gleichen Stimmungen und Anregungen.

Karl Friedrich Schinkel war am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin geboren, der Sohn eines Predigers. Nach dem Tode des Vaters verlebte der Knabe seine Schulzeit in Berlin. Auf seinen ersten architektonischen Unterricht wirkte insbesondere Friedrich Gilly, ein junger genialer Baumeister, der, eben aus Italien zurückgekehrt, ihn mit wärmster Begeisterung in die Schönheit und klare Gesetzmäßigkeit der griechischen Formenwelt einführte. Gilly starb bereits 1800 als Neunundzwanzigjähriger. Schinkel bewahrte sein ganzes Leben hindurch seinem Lehrer die dankbarste Verehrung.

Grade in der Baukunst hatte sich bereits die Anerkennung des Mittelalters mächtig Bahn gebrochen. Gilly vornehmlich war trotz seiner Vorliebe für die Reinheit der Antike einer der ersten unter den Künstlern gewesen, welche um eine richtigere Würdigung der Gothik bemüht waren. Als er beauftragt wurde, die Remter der Marienburg bei Danzig, des großartigen Sitzes der Hochmeister

des Deutschen Ordens, mit Scheerwänden zu durchziehen und umzubauen, entwarf er vor der gebotenen Verunstaltung jene sorgsamen feingefühlten Aquatintablätter, deren Herausgabe für die späteren Veröffentlichungen dieser Art ein selten erreichtes Muster geworden. Und es ist sehr zu beachten, daß sich auch auf Schinkel die gleiche Unbefangenheit der architektonischen Anschauung übertragen hatte. Die von A. v. Wolzogen „Aus Schinkel's Nachlaß“ im ersten Bande mitgetheilten Briefe und Tagebuchaufzeichnungen beweisen, mit welchem empfänglichen und bewundernden Auge er auf der in den Jahren 1803—1805 unternommenen ersten italienischen Reise namentlich auch die mittelalterlichen Bauwerke Italiens und Siciliens betrachtete; oft sogar hat es den Anschein, als sei sein Herz mehr bei dem Mittelalter und bei der Frührenaissance als bei dem Alterthum. Wenn sich daher Schinkel nichtsdestoweniger, und zwar mit jedem Jahr mehr und mehr, an die antikisirenden Bauformen anschloß und seine gesammte künstlerische Formgebung auf deren Grundlage stellte, so geschah dies nicht im Sinn jenes blos äußerlichen und schablonenhaften antikisirenden Formengepränges, wie es in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts überall, nicht blos in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich, vorherrschende Mode war, und wie es selbst noch bei Klenze, dem nächsten Zeit- und Strebensgenossen Schinkel's, fröstelnd nachklingt, sondern es geschah durchaus im Sinn tief innerlichsten, frei schöpferischen Wiedererschaffens und Umbildens. Schinkel griff nur darum zu den griechischen Bauformen, weil er die lebendige Ueberzeugung in sich trug, daß die Sprache dieser griechischen Bauformen nicht die vorübergehende Sprache einer bestimmten Zeit- und Volksbildung sei, sondern vielmehr der vollendete und darum für alle Zeiten und Völker maßgebende ewig giltige Ausdruck des innersten Wesens der Baukunst selbst, die unverbrüchliche Weltsprache architektonischer Schönheit.

Schinkel's Kunst war auch eine Renaissancekunst, wie einst die Kunst der großen Italiener; aber eine Renaissancekunst, die inzwischen Griechenland kennen gelernt hatte und darum auf die griechische Kunst zurückging, wie die italienische Renaissance auf die römische

Kunst zurückgegangen war. Strengere Reinheit und Schönheit in der Form, vor Allem auch strengere Folgerichtigkeit und Gesetzlichkeit des baulichen Organismus.

Es ist die bauliche Formensprache des Perikleischen Zeitalters.

Diese aber ist ihm so ganz zu eigen geworden und er weiß sie mit so genialer Freiheit und Meisterschaft zu handhaben, daß sie bei ihm durchaus mit der Frische vollster Ursprünglichkeit wirkt; der ideale Ausdruck unseres eigensten inneren Lebens, die schönheitsvolle Lösung modernster Bauzwecke im Geist der Antike.

Nicht Alles ist von gleicher Vollendung. Bei der Berliner und Dresdener Hauptwache kann man das Bedenken nicht unterdrücken, daß die hellenisirende Form nicht naturwüchsig aus der Zweckbestimmung entsprungen, sondern nur künstlich aufgezwängt ist. Und Charlottenhof bei Potsdam wirkt zwar wunderbar anmuthend durch die poesievolle Uebereinstimmung der weitverzweigten Baulichkeiten mit der ebenfalls von Schinkel im größten Stil entworfenen Parkanlage, aber unabweislich erhebt sich die Frage, ob die Enge und Gedrücktheit der inneren Räume den Ansprüchen und Bedürfnissen fürstlicher Wohnung entspricht. Jedoch das Berliner Schauspielhaus und vor Allem das Berliner Museum, die glänzendsten Schöpfungen Schinkel's, sind unvergleichliche Meisterwerke, in der Genialität der Gesammtanlage sowohl wie in der schönheitsvollen Durchführung. Kühne und großartige Gruppirungen von ureigenster Schöpferkraft; und darüber der weihevolle Hauch harmonisch heiterer Idealität, wie sie seit den großen Tagen Griechenlands nicht mehr gesehen worden. Und wer Schinkel's poesievolle Phantasie in ihrer ganzen Größe und Unerschöpflichkeit erkennen will, muß ganz besonders auch die unausgeführten Entwürfe des griechischen Königsschlosses auf der Akropolis zu Athen und des kaiserlichen Palastes Orianda in der Krim in Betracht ziehen. Der klassische Boden, die südliche Landschaft, das kostbare Material des Marmors beflügelten Erfindung und Formgefühl; ganz und gar hellenisch, eine beispiellos großartige Fortdichtung der längst verklungenen Pracht und Herrlichkeit der schönsten Griechenzeit.

Und vielleicht die eigenthümlichste und bedeutendste Schöpfung Schinkel's ist der Bau der Berliner Bauakademie. Hier zeigt sich am deutlichsten, wie für Schinkel die griechische Formensprache zwar die Grundlage, aber nicht die Grenze war. Schinkel, der (Nachlaß, Bd. 3, S. 364 ff.) so feinsinnig zu sagen wußte, daß die Schönheit nur die innere, sichtbar gewordene Vernunft der Natur, und daß die Architektur nur die Fortsetzung der Natur in ihrer constructiven Thätigkeit sei, Schinkel hat hier aus der Zweckbestimmung des Gebäudes, aus den Bedingungen der Construction, und aus den Bedingungen des Backsteinmaterials, das er auch in seiner äußerlichen Erscheinung zu unversehrt voller Geltung brachte, ein Werk geschaffen, wie er es im Auge hatte, als er in einem seiner herrlichen Aphorismen (Nachlaß, Bd. 2, S. 212) die Forderung stellte, das Höchste der Kunst sei, ein ganz Neues zu erzeugen, in welchem gleichzeitig die Anerkennung des Stilgemäßen und die Wirkung eines Ursprünglichen und Naiven hervorgebracht werde. Ruhiger Rhythmus der Massen, klare einfache Linien, fein abgewogene Verhältnisse; die innere flachgewölbte Deckenconstruction auch im Aeußeren fest ausgesprochen durch breite Verstärkungspfeiler und durch Bogenbekrönung der Fenster und Portale; feine und reiche Gliederung, edelste plastische Ornamentation, belebte Unterbrechung des Roth durch horizontale dunkelglasirte Zwischenschichten. Der ächt griechische Geist ruhiger einfacher Großheit und fester und klarer Gesetzmäßigkeit, aber umgebildet zu einem Werk genialster Selbständigkeit, das für die stilgemäße Fortbildung des Ziegelbaues unverbrüchlich zielzeigend ist.

Selbst der Florentiner Palaststil, welchen Schinkel in einigen seiner Palastbauten angewendet hat, muß sich unter seiner schöpferischen Hand wandeln; wenigstens die Zierformen sucht er zu griechischer Reinheit und Anmuth zu klären.

Aber wie Thorwaldsen von seinem hellenisirenden Standpunkt aus seine Schranke in der monumentalen Porträtplastik fand, so fand auch Schinkel von demselben Standpunkt aus seine Schranke in der christlichen Kirchenbaukunst. Anwendung griechischer Tempel=

form war unmöglich. Anwendung der Gothik, so sehr er die Herrlichkeit der Gothik zu schätzen wußte und mit so warmem Eifer er sich bei den Restaurationen der gothischen Bauwerke Preußens, insbesondere des Kölner Domes und des Schlosses von Marienburg, betheiligte, widerstrebte ihm; welcher formgebildete Künstler mag die Unnatur und Phrasenhaftigkeit der Neugothiker theilen? So trug er sich mit dem Gedanken, eine Verschmelzung hellenisirender und christlich mittelalterlicher Formen zu versuchen oder, wie er sich selbst einmal ausdrückt (Nachlaß, Bd. 3, S. 161), die christliche Kunst unter den Einflüssen der Schönheitsprincipien, welche das heidnische Alterthum an die Hand giebt, weiter fortzubilden und zu vollenden. Die Werderkirche, sowie die nicht ausgeführten Entwürfe des Berliner Domes und einer großen Kirche auf dem Spittelmarkt sind in ihrer Grundanlage gothisch; aber Alles geht auf größere Ruhe und Klarheit der Massen, auf wirksam horizontalen Abschluß, auf Beseitigung oder Abschwächung des hochemporstrebenden Thurmbaues und der Wimperge und Fialen, auf Unterordnung des Strebesystems, auf Vereinfachung der Gliederungen und Ornamente. Andere Kirchen suchen sich der Form der alten Basilika anzuschließen, noch andere dem Centralbau. Aber nirgends hat Schinkel eine zwingende Lösung gefunden. Schinkel, dessen Größe es ist, in seinen eigensten Gestaltungen so durchaus organisch zu sein, wird im Kirchenbau gewaltsam, widerspruchsvoll, unorganisch. Man fragt sich, warum Schinkel die zielzeigenden Wege Brunellesco's und Bramante's verschmähte. Vielleicht würde er dennoch sich als Nachfolger dieser großen Meister bewährt haben, wenn ihm vergönnt worden wäre, die Entwürfe auszuführen, die er in seiner letzten Zeit für einige vorstädtische Kirchen Berlins componirt hatte und welche den Centralkuppelbau in schönster organischer Form erkennen lassen.

Nur in einem einzigen Werk ist Schinkel auf die Gothik eingegangen, in dem zur Erinnerung an die Großthaten der Freiheitskriege errichteten gothischen Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin; doch fehlt auch hier der feste einheitliche Guß innerlich nothwendiger, organisch fortschreitender Entwicklung.

Schinkel starb am 9. October 1841; eben als der Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs neue große Aufgaben bot.

In Schinkel endete jene große hellenisirende Kunstepoche, welche in Carstens so groß und machtvoll begonnen hatte.

Bereits zur Zeit der romantischen Dichterschule und zum Theil unter deren unmittelbarer Einwirkung hatte sich eine romantische Gegenströmung erhoben, die sich dem Hellenisiren der bildenden Kunst ebenso entgegenstellte wie die romantische Dichterschule der hellenisirenden Dichtung.

Für die Geschichte der bildenden Kunst war diese emporkommende Romantik von der eingreifendsten und nachhaltigsten Bedeutung geworden.

Allmählich hatte sich doch gezeigt, daß, so innig und großgefühlt diese hellenisirende Formenwelt war, die künstlerisch reine und schönheitsvolle Darstellung des reinsten und schönsten Menschendaseins, nichtsdestoweniger im Empfinden und Denken der Gegenwart ein tiefstes Etwas zurückblieb, das in derselben nicht aufgehen und zu würdigem und angemessen künstlerischem Ausdruck gelangen konnte.

Zuerst und vornehmlich regte sich in der Malerei die neue Bewegung. Das beengende Vorwalten der plastischen Auffassungs- und Behandlungsweise, das der Malerei durch Mengs und David aufgezwängt worden, und das sich in Carstens sogar noch gesteigert hatte, wurde durchbrochen.

Die Gebrüder Franz und Johann Riepenhausen, die 1805 im Beginn ihrer Laufbahn unter dem Einfluß der Carstens'schen Weise eine Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde versucht hatten, brachten 1806 Zeichnungen zu Tieck's Genoveva und malten seitdem Bilder aus der deutschen Geschichte; der frühverstorbene Franz Pforr versenkte sich in die Welt des Goethe'schen Götz von Berlichingen und träumte von großen Bildern aus der Geschichte des Mittelalters; Cornelius' erstes Auftreten waren seine genialen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen; Overbeck, von Jugend auf innig und schwärmerisch religiös, malte schon in Wien nur

biblische Geschichte und insbesondere Madonnenbilder. Und mit den romantischen Stoffen kamen unausbleiblich die romantischen Formen. Die Riepenhausen veröffentlichten 1810 Umrisse nach Fiesole und anderen vorrafaelischen Malern. Die Zerstörung und Plünderung der Kirchen und Klöster während der Napoleonischen Kriege lenkte die Aufmerksamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder, es entstanden die Sammlungen der Brüder Boisserée und anderer Kunstfreunde; man wurde erfüllt und ergriffen von der Poesie und Innigkeit dieser alten Meister, für welche man bisher nur Spott oder mitleidiges Lächeln gehabt. Es sollte wahr werden, was Friedrich Schlegel gesagt hatte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den Charakter der mittelalterlichen Meister haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt.

Es war ein tief inneres folgenreiches Leben, das sich entfaltete, als Cornelius und Overbeck in innigster Strebensgemeinschaft sich 1812 in Rom zusammenfanden. Bald schaarten sich die Besten begeistert um ihr Banner. Neben Cornelius und Overbeck standen Künstler wie Philipp Veit und Julius Schnorr. Fortan gab es eine romantische Malerschule, wie es eine romantische Dichterschule gab; nur mit dem gewichtigen Unterschied, daß die romantischen Maler an künstlerischer Gestaltungskraft den romantischen Dichtern weit überlegen waren.

Plastik und Architektur betraten dieselben Wege, wenn auch nicht mit derselben Ausschließlichkeit. Aus dieser Zeit stammt die Anlehnung an romantische und gothische Formen, die man noch wenige Jahre vorher für schlechterdings unmöglich gehalten.

Gewiß ist, daß diese ersten Anfänge der neuen romantischen Richtung noch an der ärgsten Einseitigkeit krankten. Zwar — wer erfreut sich nicht an den herrlichen Fresken der Casa Bartholdi und der Villa Massimi (seit 1815 entstanden) und an den ersten naiven Tafelbildern Schnorr's und Overbeck's? Allein das Festhalten an den gebundenen und noch unentwickelten Formen der Vorrafaeliten war dennoch eine Verirrung. Und wer wendet sich nicht verletzt ab

von dem fanatischen Propaganda- und Sektengeist, der allmählich die reine Kunstbegeisterung trübte? War die mittelalterliche Kunst nur darum so groß und herrlich geworden, weil sie der künstlerische Ausdruck der gottinnigsten religiösen Empfindung und Gläubigkeit war und als solcher unmittelbar im Dienst der Kirche stand, so erschien als der einzige Weg, diese alte Kunstherrlichkeit wiederzuerlangen, die gläubige Rückkehr zu dieser frommen Gottinnigkeit und strengen Kirchlichkeit. Die Kunst sollte nicht blos wieder eine ausschließlich religiöse, sondern auch wieder eine tief innig katholische werden. Man bannte sich gewaltsam in eine Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Denkens und Empfindens, die diesen jungen Künstlern von Seiten der Gegner mit Recht den Spottnamen der Nazarener zuzog und Goethe's gerechte Verurtheilung hervorrief.

Die Meisten dieser Maler sind über diese vielversprechenden, aber noch unreifen Anfänge siegreich hinausgeschritten. Sie erweiterten den Kreis ihrer Stimmungen und Empfindungen und lernten wieder die Formensprache der Renaissance sprechen, welche die Fortbildung und der Abschluß der vorrafaelischen Meister war. Cornelius ist wegen des tiefen Gedankengehalts und der machtvoll genialen Formen der großen Fresken in München und der Compositionen für das Berliner Camposanto oft genug mit Michel Angelo verglichen worden. Schnorr erwies sich in seinen Münchner Nibelungen- und Kaiserbildern und in seinem trefflichen Bibelwerk als eine zu gleicher Freiheit fortschreitende Künstlernatur. Nur Overbeck mit dem stillen Frieden seiner Seele, mit seiner schlichten und doch so holdseligen Formenanmuth, ist sein ganzes Leben hindurch innerhalb jener scharf begrenzten Anschauung stehen geblieben, welche die Kunst lediglich eine Harfe David's zum Lobe des Herrn nennt und daher jede abweichende Kunstrichtung, die mehr sein will als Mittel zur Erweckung bußfertiger Andacht, mit unduldsamem Eifer ablehnt.

Ein großer unverlierbarer Fortschritt war gewonnen. Mögen selbst die bedeutendsten Werke dieser Künstler zuweilen die nöthige Farbenwirkung und die jedem ächten Kunstwerk unerläßliche packende

Anschaulichkeit und Ueberzeugungskraft missen lassen, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die denkwürdigsten und in ihrer Art großartigsten Leistungen der gesammten Kunstgeschichte gezählt werden. Wie in den großen Zeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunst wieder zu den großen Anschauungen und Empfindungen der Religion und Geschichte in den engsten und lebendigsten Zusammenhang. Das Schöpfungsgeheimniß des großen historischen Stils, der seit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künstlerischen Monumentalität, war wiedererobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunstbestrebungen der folgenden Generation standen unter dem Segen dieses belebenden Einflusses; nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Plastik und Architektur.

Rauch und seine Schule, und die neueste Renaissancearchitektur wären ohne diese großen Vorgänge nicht denkbar.

Freilich fehlt es grade jetzt nicht an buntem und wüstem Experimentiren mit allen möglichen und oft auch unmöglichen Stilarten. Dennoch ist an der Erkenntniß festzuhalten, daß die wahrhaft monumentale, d. h. die unser eigenstes Sein und Denken verkörpernde Kunst der Gegenwart, einzig und allein auf dem Boden der Renaissance ruhen, nur deren schöpferische, durch die tiefere Erkenntniß der griechischen Kunst vertiefte Umbildung und Fortbildung sein kann. Denn wie gewaltig auch immer der Umschwung ist, der sich in den letzten Jahrhunderten in der Geschichte des Völkerlebens vollzogen hat, das Ideal des modernen Menschenthums, wie es von den großen Männern des Renaissancezeitalters aufgestellt und von der großen Renaissancekunst hellleuchtend verwirklicht worden, hat auch heut noch seine volle Geltung und Triebkraft.

Neuntes Kapitel.

Die Klassiker und Romantiker in der Musik.

Mozart. Beethoven. — Karl Maria v. Weber.

Die klassische Zeit der deutschen Dichtung ist auch die klassische Zeit der deutschen Musik. Dieselbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieselbe gesteigerte Gefühlsinnerlichkeit, welche ihren dichterischen Ausdruck in Goethe und Schiller fand, fand ihren musikalischen Ausdruck in Mozart und Beethoven.

Und das Ueberraschende ist, daß auch hier derselbe Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen waltet wie in Goethe und Schiller. Wie in Goethe, so auch in Mozart zuversichtliche gesunde Sinnlichkeit, warme ungetheilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, liebevoll heitere Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins. Mozart ist der unvergleichliche Meister des Wohllauts, der Eurhythmie, der flüssigsten Harmonik. Und wie in Schiller, so auch in Beethoven, und zwar in diesem noch gewaltiger und formenschöpferischer, die Poesie tief ringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinausgreift und daher, um mit Schiller zu sprechen, nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen. Beethoven wurzelt noch durchaus in der Formweise Haydn's und Mozart's und sucht sich, selbst im Stadium seiner gewaltigsten Kraftentwicklung, diesen großen Vorgängern liebend und nacheifernd anzuschließen; aber das tiefe Erbeben und der titanische Trotz seiner hohen und freien Seele geht nicht auf in dem ruhig heiteren, klar beschaulichen, anmuthig gekräuselten Wellenschlage fest geordneter Maaße und Grenzen, er trachtet mehr nach Tiefe des

Gehalts als nach künstlerischer Schönheit und Geschlossenheit, ja er überschreitet zuweilen schon die Grenze des musikalisch Darstellbaren. Von jeher hat man Mozart nicht blos mit Goethe, sondern auch mit Rafael, von jeher hat man Beethoven nicht blos mit Schiller, sondern ebensosehr und noch richtiger und zutreffender mit Michel Angelo verglichen.

Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, war einer jener seltenen gottbegnadeten Menschen, denen sich Alles zu Kunst und Schönheit verklärt, weil Kunst und Schönheit ihr eigenstes und ausschließliches Wesen ist. Von frühster Kindheit an war Mozart ein musikalisches Wunderkind; aber ein Wunderkind, wie vor ihm und nach ihm kein anderes. Schon als sechsjähriger Knabe wurde er von seinem Vater, der erzbischöflicher Hofmusikus war und seine musikalische Erziehung mit strengster und verständigster Sorgfalt leitete, mit seiner um fünf Jahre älteren Schwester auf Concertreisen geführt; und überall, in Wien, in Paris, in London, und wenige Jahre darauf in Italien, erregte der kleine wunderbare Maestro das allgemeinste Aufsehen. Aber trotz dieser frühzeitigen Berühmtheit blieb Mozart eine gesunde und kindlich demüthige Natur; und trotz dieser frühzeitigen unnatürlichen Ueberhetzung belebte sich sein Genius mehr und mehr und bethätigte sich in selbständiger Schöpferkraft. Bald wurde aus dem jungen Virtuosen ein durch die ernsthaftesten musikalischen Studien wohlgeschulter Componist. Als Knabe von acht Jahren (1764) veröffentlichte er seine ersten vier Sonaten. Im Jahre 1770 wurde ihm, dem vierzehnjährigen Knaben, dem Deutschen — was unerhört war! — von dem Impresario des Scalatheaters in Mailand eine Oper „Mithridat, König von Pontus“ übertragen, die, zu Weihnachten desselben Jahres aufgeführt, den größten Beifall erntete. Im Januar 1775 folgte für München die Oper „La finta Giardiniera“. Oratorien und Messen, Arbeiten für Klavier und Orchester, stellten sich diesen Opernschöpfungen zur Seite. Und das Wunderbare ist, daß, wenn auch diese Erstlingswerke noch nicht frei sind von den Nachwirkungen des herrschenden italienischen Geschmacks und nament=

lich in Zeichnung und Individualisirung noch nicht entfernt an die späteren Leistungen Mozart's hinanreichen, sie doch überall schon jenes jugendfrische Musikathmen, jenes Streben nach Wohllaut, jene gewandte Formbeherrschung, kurz jene reine und freie Schönheit zeigen, welche Mozart's eigenstes Eigenthum ist. Die Werke für die Kirche, besonders die Messe in F dur, und die Klavier- und Orchesterwerke zeichnen sich aus durch strenges Stilgefühl, durch sichere, klare, oft überraschend kühne Führung der Harmonie.

Die äußeren Erfolge entsprachen zunächst nicht dem glänzenden Anfang. Die Stelle als erzbischöflich-salzburgischer Concertmeister war in mancher Beziehung keine würdige; als Mozart 1781 nach Wien übergesiedelt war, und sich im folgenden Jahr vermählte, hatte er jahrelang mit Mangel zu kämpfen; erst 1788 wurde er zum kaiserlichen Kammermusiker ernannt. Aber in stetem Kampf mit der Außenwelt, unter den entwürdigendsten Entbehrungen, Zurücksetzungen und Demüthigungen, fand Mozart's leichtlebige und liebenswürdig schöne Seele ihr ganzes Glück in stiller Schaffensfreude. Von Tag zu Tag wuchs Mozart an Reife und Fülle.

Seit 1780 stand er auf der Höhe seiner unvergleichlichen Meisterschaft.

Es ist sehr natürlich, daß bei einem so rastlosen und vielseitigen Schaffen, wie das Schaffen Mozart's war, nicht Alles von gleichem Werth ist. Die Gewandtheit und Leichtigkeit, mit welcher er oft unter dem zerstreuenden Lärm fremdartigster Umgebung seine Tonschöpfungen zu Papier brachte, ist ihm nicht selten zum Fallstrick geworden. In seiner Klaviermusik, in seiner Kammermusik, in seinen Symphonien und Klavierconcerten und Messen ist gar Manches, das, vorurtheilsfrei betrachtet, ein leises Lächeln hervorruft über die beneidenswerthe Naivetät, welche sich mit dem geringsten Gedanken abfindet, wenn es nur gelingt, ihn zu einer schönen und in sich vollendeten Form auszuspinnen. In diesem Sinn müssen wir auch in seinen Messen und Kirchenmusiken, gegenüber dem ernsten evangelischen Geiste, der sich in Sebastian Bach's Musik für die Kirche so gewaltig ausspricht, ein Mißverhältniß betonen, das

nur durch Mozart's katholische Auffassung der auf das Gefühl und die Sinne gerichteten Aufgaben gottesdienstlicher Musik zu erklären ist. Mozart's polyphone Sätze sind zwar anmuthende und melodisch reichausgestaltete Arbeiten, dennoch vermißt man in ihnen den ihrem Wesen innewohnenden Charakter, den machtvollen Reichthum der harmonischen Fülle und der gedankentiefen individualisirenden Führung der Stimmen. Sie stehen weit zurück hinter dem Stil nicht nur Bach's, sondern auch Händel's.

Aber in seinem unvergleichlichen Melodienzauber und seiner Formvollendung unerreicht ist Mozart überall, wo er ungestört von äußeren Hemmungen und Absichten aus der Fülle und Tiefe seiner großartig reichen Eigenart schöpft. Und es ist ihm dabei völlig gleichgültig, welchen Organen er die Ausführung seiner Sätze anvertraut, weil er alle in gleicher Weise mit der Sicherheit vollendeter Meisterschaft zu behandeln weiß.

Welcher Klavierspieler hätte nicht geschwelgt im Genuß seiner Phantasie in C moll mit der nachfolgenden Sonate, im Genuß der Sonaten in F dur und C dur für vier Hände, im Genuß zahlreicher Klavierconcerte, Sonaten, Rondos u. s. f.? Wo hat eine reiche künstlerische Kraft jemals mehr sich bewährt, als Mozart in seinen Duos für das magere Ensemble einer Violine und Viola? Aber auch wenn ihm eine größere Fülle ausführender Organe zu Gebote steht, weiß er jedes einzelne Organ im Dienste des Ganzen bequem und wirksam anzuwenden, so daß es unentbehrlich ist, ohne sich jemals lästig hervorzudrängen. Die dreizehnstimmige Serenade für Blasinstrumente in B dur mag hier als eine der höchsten Leistungen für dergleichen Zusammensetzungen erwähnt werden. Die Quartette und Quintette für Saiteninstrumente, sowie die Symphonien sind Jedermann zugänglich und leben im Herzen unseres Volkes. Freilich sind auch diese Werke verschieden in ihrer künstlerischen Bedeutung; doch giebt keines dem andern etwas nach an dem süßen Ausdruck einer liebeseligen und deshalb liebenswerthen Künstlerseele, die ungesucht aus der Fülle spendet, was sie in reichster Fülle ungesucht und demüthig empfangen.

Jedoch die Oper war und blieb die Kunstgattung, in welcher die Eigenart Mozart's ihren Höhepunkt erreichte.

Diejenige Oper, in welcher er zuerst mit der überlieferten, im Zeitgeschmack wurzelnden Richtung der Italiener brach, um selbstständig neue Wege zu betreten, war „Idomeneus“, in München am 29. Januar 1781 mit ungetheiltestem Beifall aufgeführt. An dieses wundervolle Werk, das noch dem Einfluß Gluck's nicht fremd ist, schlossen sich in rascher Folge: „Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze“ (1781), „Die Hochzeit des Figaro“ (1785), „Don Juan“ (1787), „Cosi fan tutte“ (1790), und endlich noch im letzten Jahr seines früh vollendeten Lebens (1791) „Die Zauberflöte“ und „Titus“.

„Belmonte und Constanze“ wurde zum ersten Mal am 12. Juli 1782 in Wien gegeben. Der Beifall war unermeßlich und er hat sich bis auf den heutigen Tag bei jeder erneuten Aufführung kaum vermindert. Anspruchslos wollte das Stück nichts sein als ein komisches Singspiel, wie es seit Hiller's Zeit überall beliebt geworden und wie es namentlich in Wien die erfreulichsten Blüthen getrieben. Und doch war es etwas völlig Neues; nicht blos die Vollendung des deutschen Singspieles, die nach Goethe's Ausdruck die Stimmenmagerkeit aller bisherigen Versuche niederschlug, sondern der ruhmreiche Beginn einer neuen deutschen Opernepoche. So lieblich und innig, so zart und so aus innigster Natur musikalisch hatte noch nie das Lispeln und Seufzen und Sehnen und Jubeln der Liebe gesprochen. Die Zeichnung der Charaktere, die nach den Bedingungen des Stoffes selbst in das Fremdartige und Phantastische griff, ist von einer Wärme und Feinheit der Individualisirung, wie sie die Italiener niemals erreicht hatten und wie sie der erhabene Stil Gluck's nicht erlaubte. In der reichen Orchesterbehandlung herrscht eine Fülle lieblichster und humoristisch anmuthsvoller Instrumentaleinfälle und der unsagbare Zauber heiterster Märchenphantastik. Die Stellung Mozart's war für immer entschieden.

Und was für ein unsäglicher Fortschritt war nichtsdestoweniger Figaro! Der Text bleibt weit zurück hinter Beaumarchais' geist=

vollem Lustspiel; durch die Beseitigung des Politischen, in welchem Beaumarchais seine hauptsächlichste Wirkung suchte und fand, ist die Handlung nur um so leichtfertiger und verfänglicher geworden. Im Seelenglanz der Mozart'schen Töne aber wird, was bei Beaumarchais nur sprudelnder Esprit ist, tiefste Poesie der Empfindung, leichte und heitere Anmuth, schalkhafte Laune, edelste Schönheit. Nicht blos in den Gesangstimmen, sondern vor Allem auch im Orchester treiben die Geister des neckenden Muthwillens ihr bestrickendes Wesen. Zelter konnte in einem Briefe an Goethe (Briefw. Bd. 5, S. 434) von einem Stil der Intrigue sprechen, der bereits mit der Ouvertüre beginne und durch die ganze Handlung hindurchgehe und der in dieser Weise durchaus neu sei. Aber in all' diesem reizvollen polyphonischen Wohllaut, in welchem Gesang und Instrumentenspiel sich oft wunderbar durchkreuzen und doch zuletzt immer zu vollster Einheit zusammenwirken, in all' dieser frischen schmeichelnden Melodienfülle der beseligende Hauch tiefster Innigkeit und Herzensgüte, die beglückende Harmonie einer reinen und schönen Seele. Unvermerkt und doch unwiderstehlich werden wir emporgehoben zur lichten olympischen Heiterkeit der Homerischen leichtlebenden Götter.

Am tiefsten und allseitigsten aber greift Don Juan in die unermeßliche Tiefe und Reichhaltigkeit der bewegten Menschenbrust. Was der eigenste Reiz der Figaromusik ist, die bezaubernde Liebeseligkeit, das scherzt und jubelt auch hier; und zur leichtlebigen Heiterkeit tritt das ergreifende Gegenbild tief sittlichen Ernstes, zur frohsinnigen Anmuth feinster Komik tritt die erhabene Feierlichkeit furchtbarster Tragik.

Bisher getrennte Gattungen, die komische und tragische Oper, verschmelzen sich zu einem unvergleichlichen Ganzen. Ein Zusammen von ausgelassenster Lust und leidenschaftlichstem Schmerz, wie Aehnliches nur bei Shakespeare zu finden ist; aber was die Dichtung nur als ein Neben- und Nacheinander vorüberführt, das vermag die Polyphonie der Musik als reizvollstes und lebendigstes Ineinander zu geben. Es sind die gewohnten Formen der italienischen Oper

aber Empfindung und Ausdrucksweise ist von Grund aus deutsch, ganz und gar ursprünglich und eigenthümlich.

Sogleich die Ouvertüre versetzt uns mitten in dies strahlende strömende Leben. Alle wesentlichen Elemente und Factoren der nachfolgenden Handlung ziehen vorbereitend an der Seele des Hörers vorüber. Und es ist von unendlichem Tiefsinn, daß fest vorangestellt wird, was der Gipfelpunkt der dramatischen Entwicklung ist, die Donnerstimme des rächenden Vollstreckers der ewigen Vergeltung und Gerechtigkeit. Nur von diesem tief-ernsten Hintergrund aus gewinnt die herausfordernde Frivolität Don Juan's die richtige Beleuchtung; der Hörer hat die Gewißheit sühnender Lösung. Auch in musikalischer Hinsicht gehört diese Ouvertüre unbestritten zu den schönsten Perlen der Werke reiner Instrumentalmusik. Und was in ihr versprochen, die Oper selbst erfüllt es in ungeahnter Großheit. Don Juan in sprudelnder Lust und Verwegenheit von Genuß zu Genuß eilend, die Poesie ritterlicher Kraft und heiterer Leichtlebigkeit, ganz Wonne und Freude des Daseins. Und um ihn und neben ihm die buntbewegte Welt der verschiedenartigsten lebensvollsten Charaktere, die humoristische Gestalt Leporello's, die ländliche Schlichtheit Masetto's, die gehaltene Vornehmheit Don Ottavio's, die erhabene Furchtbarkeit des Comthur, die glühende Leidenschaftlichkeit Elvira's, die Hoheit und Reinheit Donna Anna's, die schelmische innige Liebesfülle Zerlinen's. Ausgelassenste Lustigkeit und tiefste Tragik; kecke Verführung, seliges Entzücken, süßes Sehnen, Zorn beleidigter Ehre, aufflammende Eifersucht, ritterlich unbeugsame Tapferkeit, hereinbrechende Vergeltung. Alles fest umgrenzt und bis in's Einzelnste mit lebenswarmer Wahrheit durchgeführt und doch immer im feinsten harmonischen Zusammenklang. Sicher wird man dem Textbuche des Abbate Lorenzo da Ponte ein großes Verdienst zuerkennen müssen; aber Mozart's That ist es, diese Stimmungen und Charaktere so ganz und gar in die rein musikalische Sphäre erhoben zu haben, daß dieser Stoff, obgleich so oft selbst von großen Dichtern behandelt, jetzt gar nicht mehr gedacht werden kann ohne den Glanz und die Gluth, den zarten Schmelz

und die süße Innigkeit dieses unvergeßlichen Melodienzaubers. Motive, die an den hohen Ernst des Kirchenstils erinnern, begleiten und vertiefen die tragische Katastrophe; und doch liegt in dieser gemessenen Feierlichkeit eine so lichte Klarheit und tiefbewegende Zartheit, daß wir auch hier, wie in jeder ächten Tragödie, mit der Weihe innerer Versöhnung und Erhebung scheiden.

Es folgte „Cosi fan tutte“. Voll unnachahmlich feiner Anmuth der Melodien, voll Wärme und Lust und Zärtlichkeit, ganz aus dem Innersten Mozart's; aber wie es bei dem unergiebigen Text nicht anders möglich war, an Tiefe des Gehaltes und an Kraft der Charakterzeichnung hinter Figaro und Don Juan weit zurückstehend.

Um so voller und großartiger entfaltet sich wieder die ganze Machtfülle Mozart's in der Zauberflöte. Der Text Schikaneder's, anfangs auf eine gewöhnliche Zauberoper nach einem Märchen aus Wieland's Dschinnistan angelegt, später aber durch äußere Umstände zu einer Verherrlichung des Freimaurerthums umgestaltet, ist bühnengewandt, aber trivial, oft sogar läppisch. Die allbelebende Genialität und Erfindungstiefe Mozart's aber wußte aus diesem Text ein Werk zu gewinnen, das erfüllt ist von dem Zauber holder Märchenpracht und gemüthlichen Volkshumors, und dennoch zugleich der feierlich erhebende volltönende Ausdruck reinster und idealster Bildungshoheit ist. Es ist das volksthümlichste deutscheste Werk Mozart's und zugleich sein gedankentiefstes. Die wunderbarste Kunst der Gegensätze! Und noch wunderbarer ist die hohe Kunst und Gewandtheit, mit welcher der Künstler ganz allmählich und innerlich folgerichtig von der süßen Innigkeit der Liebesscenen und von der ergötzlichen Lustigkeit Papageno's hinüberleitet zu der ehrfurchterweckenden Feierlichkeit der priesterlichen Mächte. Das großartige Finale, unbedingt eines der unvergleichlichsten Musikstücke Mozart's, mit seinem milden Ernst und leuchtenden Glanz, wie tief ergreifend schildert es das selige Glück der Eingeweihten, das aller Erdenbedrängniß enthobene Gottgleichsein. Es ist das ätherreine Leben im Ideal, das der Grundgedanke der philosophirenden Gedichte Schiller's ist und das Schiller

zu plastisch dichterischer Gestaltung bringen wollte, als er jene Idylle vom Eintritt des Herakles in den Olymp beabsichtigte, welche nur darum unterblieb, weil der Dichter sich bald überzeugte, daß diese reine Ruhe und Heiterkeit der Vollendung die Grenze des dichterisch Darstellbaren überschreite. Der Musiker empfand naiv, was dem Dichter erst das Ergebniß tief philosophischer Studien, der beglückende Abschluß schwerer Bildungskämpfe war. Und die Musik in ihrer elementaren Gefühlsinnerlichkeit vermochte, was die enger umgrenzte Natur der Dichtung sich versagen mußte.

Und dieselbe Stimmung ist auch die Stimmung des Mozart'schen Requiem, das selbst in der Art seiner Instrumentirung der erhabenen Pracht und Feierlichkeit der Zauberflöte auf's engste verwandt ist. Bange Todesahnung und tröstende Zuversicht siegreicher Verklärung; der unvergängliche Ausdruck tief innerlichen und doch in sich beruhigten Ringens.

Die Oper „la clemenza di Tito" ist jetzt auf der Bühne fast verschwunden. Der Grund ist unschwer zu begreifen. Mozart macht in dieser Oper, welche drei Monate vor seinem Tode, am 6. September 1791 zum ersten Mal bei der Krönung Kaiser Leopold's II. in Prag zur Aufführung kam, eine zum Stil der italienischen opera seria zurückkehrende Bewegung. Umsonst suchen wir nach der fein individualisirenden Charakteristik, nach der erregenden Vermittlung der buntbewegten gegensätzlichen Scenen und Situationen, die in den früheren Opern dem Meister die Liebe seiner Nation und die Bewunderung der ganzen Welt gewonnen; und ebenso steht Titus auch weit zurück hinter der würdevollen Hoheit und der charakteristischen Bestimmtheit des Stils zumal der Chöre, die uns den Idomeneus so werth machen. Bezeichnend ist es, daß sich aus dem Titus nur einige hervorragende Arien allgemein verbreitet haben, welche durch die Sängerinnen zu stehenden glänzenden Concertstücken geworden sind. Die Recitative sind zum größten Theile, wie auch einige Stücke des Requiem, von Mozart's Schüler Süßmeyr ergänzt worden.

Noch war das Requiem nicht vollendet, als Mozart am

5. December 1791 starb, erst fünfunddreißig Jahre alt. Unwillkürlich muß man an Rafael denken, an dessen tiefen und schönheitsvollen Genius Mozart unablässig erinnert.

So wenig Goethe und Schiller ausgeprägt musikalischen Sinn hatten, so war sich doch namentlich Goethe auf's klarste bewußt, wie Mozart durchaus das musikalische Gegenbild ihres tiefsten eigenen Seins sei. Als Schiller in seinem Streben nach reiner Kunstform in einem Briefe vom 29. December 1797 die Hoffnung aussprach, daß sich, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, dereinst vielleicht aus der Oper eine edlere Gestalt der Tragödie entwickeln könne, antwortete Goethe, diese Hoffnung erfülle sich im Don Juan in hohem Grade, das Stück aber sei ganz isolirt und durch Mozart's Tod sei alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt. Und noch in seinem höchsten Alter, am 12. Februar 1829, sagte Goethe zu Eckermann: Mozart hätte den Faust componiren müssen; die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein.

Der Erbe dieser großen Errungenschaften war Beethoven.

Man erzählt, daß Mozart, als Beethoven im Winter 1786 als sechzehnjähriger Jüngling vor ihm in Wien frei auf dem Klavier phantasirte, zu den Umstehenden lebhaft äußerte: „Auf Den gebt Acht, Der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Dies Wort war prophetisch. Beethoven wurde der Vollender der Haydn-Mozart'schen Epoche.

Ludwig van Beethoven, wahrscheinlich von einer niederländischen Familie abstammend, war am 16. December 1770 zu Bonn geboren; sein Vater war kurfürstlich-erzbischöflicher Kammersänger. Schon im Knaben sprach sich sein Beruf klar und entschieden aus. Von seinem neunten Jahr leitete Beethoven's Studien der Hoforganist Neefe. Nach zweijährigem Unterricht durfte der rasch vorschreitende Schüler wagen mit Variationen über einen Marsch, mit einigen Liedern und mit drei Klaviersonaten vor die Oeffentlichkeit zu treten. Diese Anfänge sind reif und abgerundet in der Form, aber noch ohne Gehalt und tieferen Kunstwerth. Im Jahr 1792, kurz nach Mozart's Tode, wurde Beethoven von seinem Kurfürsten nach Wien

30*

gesendet; seine künstlerische Erziehung sollte durch Haydn die letzte Ausbildung und Vollendung gewinnen. Des damals geschätzten Operncomponisten Johann Schenk kritische Anmerkungen zu Beethoven's Studienheften erweckten in ihm ein Mißtrauen gegen das Fördersame des Haydn'schen Unterrichts. Als Haydn nach England ging, wurde Albrechtsberger, der bewährte Kirchencomponist und Contrapunktist, sein Lehrer.

Wien wurde Beethoven's zweite Heimath; Bonn hat er nicht wiedergesehen.

Ueber Beethoven's Leben ist wenig zu berichten. Es war ereignißlos. Beethoven lebte einsam und still in sich gekehrt; und zwar von Jahr zu Jahr mehr und mehr. Er, der die höchsten Ideen von Gott und Welt in sich trug und am Ende seiner Laufbahn als sein begeistertes Glaubensbekenntniß das „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!“ aus der Tiefe seines liebebedürfenden Herzens sang, er hatte das Leid, grade in seiner nächsten Umgebung die bittersten Erfahrungen zu machen; Argwohn und Mißtrauen schlichen sich in seine hohe und reine Seele. Und er, der mit allen Fibern und Fasern seines Wesens im Reich der Töne wurzelte, er stand während der zweiten Hälfte seines Lebens unter dem Druck täglich wachsender Taubheit.

Glücklicherweise hatte ihm ein Gott gegeben, zu sagen, was er denke und was er leide. Die Lebensgeschichte Beethoven's ist die Geschichte seiner musikalischen Thaten.

Beethoven ist durchaus eine im Schiller'schen Sinn sentimentalische Natur. Er war weit entfernt von der heiteren Leichtlebigkeit Haydn's und Mozart's; sein Leben war ein sinnendes grübelndes Leben in der Idee. Er, der Rheinländer, hatte die Bildung der deutschen und französischen Aufklärung in sich aufgenommen; Klopstock war der Führer seiner Jugend gewesen, Shakespeare und Goethe und Schiller waren die Lieblingsdichter seiner Mannesjahre; die weitwirkenden Stimmungen der französischen Revolution hatten seine ganze Seele erfüllt mit der flammenden Sehnsucht nach politischer Freiheit und Menschenwürde. Bald in inniger Zerknirschung er-

bebend vor der Macht und Herrlichkeit dieser großen Ideenwelt, bald sich zu deren sonnenferner Höhe mit titanischem Trotz und aufrauschenden Cherubschwingen emporringend, ist ihm die Musik der naturnothwendige Erguß seiner überschwenglich reichen Innerlichkeit, das sich Versenken in die Unaussprechlichkeit des Gemüthslebens, das energische Erschauen und Erfassen der geheimsten und unergründlichsten Seelenzustände, die Verklärung und Verdichtung des bewegten ringenden Menschenlebens zu dämonischer Kraft und Tiefe.

Oft ist versucht worden, das schöpferische Wirken Beethoven's in drei verschiedene Perioden zu sondern. Diese Versuche sind von Grund aus verfehlt. Bereits im ersten Beginn der erstarkten Selbstständigkeit zeigt sich die überwältigende Eigenthümlichkeit Beethoven's in vollster Schärfe und Klarheit, und sie bleibt unverändert die gleiche bis an sein Ende. Mögen auch die Motive einzelner bestimmter Werke auf die Einwirkungen bestimmter Zeitereignisse und persönlicher Erlebnisse zurückzuführen sein, überall dieselbe Grundstimmung, dasselbe Ziel, derselbe Charakter, dasselbe Wollen. Und auch nach der Seite der musikalischen Form ist die Entwicklungsgeschichte Beethoven's ein so ununterbrochen und unaufhaltsam stürmisches Fortschreiten von Stufe zu Stufe, daß jede Sonderung in fest abgegrenzte Zeitabschnitte scheitern muß an dem völligen Mangel scharf markirter Unterscheidungszeichen.

In der Eigenthümlichkeit Beethoven's war es tief bedingt, daß seine eigenste Kunstrichtung die Instrumentalmusik wurde.

Und er führte die Instrumentalmusik zu einer Vertiefung und Erweiterung der Ausdrucksmittel, wie man sie vorher nicht geahnt hatte.

Es waren so seelenvoll innerliche, so dämonisch gewaltige Gedanken und Empfindungen, welche in Beethoven nach musikalischer Form rangen! Und es war in Beethoven ein so scharfer Zug nach Individualisirung, nach fester Thatsächlichkeit, nach Anschaulichkeit und Plastik! So sehr, daß er es liebte, seine Schöpfungen an ganz bestimmte äußere Erscheinungen und Begebenheiten anzuknüpfen; eine Gewohnheit, die für seine Nachfolger verhängnißvoll wurde.

Beweis sind die Sonaten: op. 13 C moll (pathétique), op. 27 Cis moll, von der Tradition willkürlich mit dem Titel der Mondscheinsonate behelligt, op. 57 F moll (appassionata), op. 26 As dur mit dem Trauermarsch auf den Tod eines Helden, op. 81 Es dur (les adieux, l'absence et le retour); Beweis sind die Symphonien: op. 55 Es dur (eroica), op. 68 (pastorale), op. 91 das Tongemälde: Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, und die Ouvertüren zu Coriolan, zu Egmont, zu Leonore (Nr. 3); Beweis sind das „Rondo a capriccio" betitelt „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice", das Quartett op. 135 „Der schwergefaßte Entschluß" mit der Frage „Muß es sein" und der Antwort „Es muß sein!" Beweis ist endlich das Quartett op. 132 mit dem „Danklied der Gottheit, dargebracht nach schwerer Krankheit". Und wie es ihn drängt, den flüssigen Tonstrom in das Bett fester Tonbilder zu leiten, die Unaussprechlichkeit des idealen Gemüthsinhaltes zu concretem Ausdruck zu verdichten, ja sogar aus dem blos instrumentalen Ausdruck wieder zurückzukehren zu der zugespitzteren Ausdrucksssphäre des Begriffes und des Wortes, das offenbart sich vorzugsweise in der Phantasie op. 80 und in der neunten Symphonie; was in den reinen Instrumentalsätzen nur als ein über sich selbst hinausweisendes Suchen und Nichtfindenkönnen, nur als ein sehnsuchtsvolles Drängen, Hangen und Bangen nach einem höheren unausdrückbaren Ziel wirkt, das findet seinen Abschluß und seine höchste Gipfelung in den von den Organen der Menschenstimmen gesungenen Dichtungen. Wie natürlich also, daß Beethoven durch diese dämonische Macht und Tiefe seines Gemüthslebens und durch den unverbrüchlichen Zug nach deren plastisch zwingender Verwirklichung zu immer kühneren Problemen der musikalischen Ausdruckserweiterung geführt wurde, ja daß er die Schranken seiner Kunst bis an die alleräußersten Grenzen menschlichen Denk- und Empfindungsvermögens, oft sogar über diese hinaus, mit nie ermüdender Riesenkraft vorzurücken suchte!

Nur die genauste Zergliederung aller Einzelheiten der Beethovenschen Werke vermöchte genügend nachzuweisen, wie dieser gewaltige

Geist, um für all den mächtigen Trotz und Stolz, für all die schmelzende Sehnsucht und Gluth der Liebe, für all die brennenden Zähren der tiefsten Zerknirschung einen wenigstens annähernden Ausdruck zu finden, die musikalische Form bis zu unerhörtester Dehnbarkeit ausspannt und sie mit dem glänzenden Strom seines Odems dergestalt zu durchsättigen weiß, daß ihre Grenzlinien sich fast in ätherische Durchsichtigkeit und Unkörperlichkeit auflösen und verflüchtigen. Und aus demselben und doch nie befriedigten Streben nach innerem Genügen erklärt sich auch die große Mannichfaltigkeit der Formgestaltung, die in jedem einzelnen Instrumentalwerke, zumal sonatenartigen Charakters, von jeder Tradition unabhängig, sich immer nur aus dem eigensten Wesen heraus ganz individuell selbstständig entfaltet; fast jedes einzelne Werk erscheint als Paradigma einer neuen Grundform, deren weiterer Ausbau der Nachwelt vorbehalten und nahegelegt ist. Die leere Phrase, welche bei Haydn und Mozart noch guirlandenartig und spielselig die das Ganze vollendenden Gegensätze durchrankt und umwindet, ist bei Beethoven reichen und organisch entwickelten Ueberleitungssätzen gewichen. Die Coda, welche bei den Vorgängern ganz übergangen oder knapp abgefertigt wird, bietet ihm den erwünschten Raum, um den Reichthum seiner Sehnsucht im Feuerglanz seiner Phantasie leuchten zu lassen. Zu ganz neuer Bedeutung erhob er das Menuett der cyklischen Sonatenform. Er streifte ihm den Charakter des Rococotanzes völlig ab und sprach in dem zum Scherzo umgeschaffenen Satze die Fülle seines sprudelnden Humors in allen Schattirungen aus, vom tändelnden Scherz bis zur eigensinnigen Laune, von sanfter Elegie bis zur wildesten Leidenschaft. Und steht Beethoven auch im Großen und Ganzen, namentlich in denjenigen Werken, welche eine Anlehnung an Haydn und Mozart nicht verkennen lassen, auf demselben Boden stilistischer Grundsätze wie seine großen Vorgänger, so gründet er doch die im Gegensatz zu Bach und Händel freigewordene Melodie bald mehr und mehr auf harmonisch bewegte Unterlagen, die zu gelenk polyphonen Stimmgeweben ausgesponnen werden; ja in seinen symphonischen Werken und in den späteren Klaviersonaten erscheinen

die Stimmen zu selbständigen Individualitäten erhoben, die oft mit rücksichtslosester Freiheit nebeneinander und ineinander verschlungen einherschreiten, oft sogar, wie z. B. im letzten Satz der B dur-Sonate op. 106, in der großen Fuge für Saiteninstrumente und anderen ähnlichen Sätzen, sich gegeneinander in zänkischen Widerspruch stellen.

Sicher ist nicht zu leugnen, daß Beethoven, ebenso wie Michel Angelo, oft in Gefahr ist, mit seinen tollkühnen Wagnissen die feine unüberschreitbare Grenzlinie des künstlerisch Erlaubten zu überschreiten. Je später, desto häufiger treten eigenlaunige Manierirtheiten hervor, die den früheren Werken fremd sind. Je gewaltsamer in den polyphonischen Sätzen jede einzelne Stimme die Aufmerksamkeit an sich reißt, desto mehr wird stellenweise die Möglichkeit klar verständlicher Gesammtwirkung beeinträchtigt. Jedoch grade angesichts unserer modernsten Musikwirren, deren Vorkämpfer sich so gern auf das zielzeigende Vorbild Beethoven's berufen, ist mit nachdruckvollster Bestimmtheit hervorzuheben, daß Beethoven die von Haydn und Mozart festgestellte Kunstform nicht zerbrach, sondern sie erfüllte und vollendete. Und am allerwenigsten hat Beethoven unternommen, mit den Wirkungen der bildenden Kunst und der Dichtkunst in fruchtlosen Wetteifer zu treten. Freilich hat er sich in dem Schlachtgemälde „Wellington's Sieg", das ausdrücklich als Tongemälde bezeichnet ist, und dann noch einmal in der Pastoralsymphonie, dazu herbeigelassen, gradezu durch musikalische Malerei und charakteristische Verwendung musikalischer Combinationen, welche die Vorstellung entsprechender Naturlaute zu vergegenwärtigen geeignet erscheinen konnten, bestimmte Geschichts- und Naturereignisse nachahmend vorführen zu wollen; doch stehen diese beiden Werke vereinzelt, und er entfernt sich nirgends, nicht in einem einzigen Takte, besonders nicht in der Pastoralsymphonie, von der eigentlich musikalischen Formentfaltung. Die beigefügten Erklärungen der poetischen und malerischen Absichten sind für Genuß und Verständniß nicht nur entbehrlich, sondern mehr lästig als förderlich.

Wie wäre es möglich, hier in das Einzelne dieser gewaltigen Welt einzugehen?

Höchst bezeichnend für den Stil und die Eigenthümlichkeit Beethoven's ist es, daß weitaus die Mehrzahl seiner Werke Klaviercompositionen sind. Sie sind entweder für das Klavier allein zu zwei oder zu vier Händen geschrieben, oder in der mannichfaltigsten Vereinigung mit Saiten= oder Blasinstrumenten, oder mit Saiten= und Blasinstrumenten in Duos, Trios, Quartetten und einem Quintett; mit Orchester in Concerten und einem Rondo; endlich auch mit Orchester und Chor in der Phantasie op. 80, der Vorläuferin der Symphonie mit Chören. Das Klavier, welches Beethoven selbst mit einer vorher nicht erhörten Virtuosität zu behandeln wußte, ist der Entfaltung subjectiver Freiheit und der verwickeltsten harmonischen Complicationen am meisten entgegenkommend.

Seine eigenste Welt des Ausdrucks aber hat sich Beethoven in seinen symphonischen Werken geschaffen. Neun Symphonien, elf Ouvertüren, die Schlacht bei Vittoria, die Musik zum Egmont, das Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus", einige Märsche. Die Symphonie ist die umfassendste Form der reinen Instrumentalmusik; zu der Massenentfaltung, durch welche das Orchester alle Einzelinstrumente überragt, tritt die Fülle der Klangcombinationen, die von Beethoven in einer Weise gehandhabt werden, daß seinen Entdeckungen gegenüber die Schöpfungen Haydn's und Mozart's nur wie schüchterne Versuche erscheinen. Hier ist der volle und ganze Beethoven, seine machtvolle Hoheit, sein grübelnder düsterer Ernst, sein grollender Zorn, sein die Welt zum Kampf herausfordernder Titanismus, seine stolze Siegeswonne, seine Verzweiflung, sein unstillbares ergreifendes Ausschauen nach Trost und Rettung. Eine ganze Welt schwerster Kämpfe und Siege und Niederlagen liegt zwischen der C moll-Symphonie, die das „Der Mensch ist frei und wär er in Ketten geboren" so markvoll verkündet, und zwischen der letzten Symphonie, der neunten. Trefflich sagt Otto Jahn (Aufsätze über Musik. 1866. S. 229) von diesem schmerzvollsten Schwanengesang Beethoven's: „Wir sehen ihn, wie er mit aller Kraft und Entschlossenheit eines energischen Willens den Riesenkampf gegen die Verzweiflung unternimmt, wie er, um sich zu retten, zum Humor

flüchtet und in einer frommen Ergebung und Resignation, die ihn wie eine Glorie verklärt, sich unter die höhere Hand beugt. Aber von Neuem erhebt sich lauter und gewaltsamer der Sturm im Inneren, und was ihm Trost gebracht, verschwindet unter den andringenden Wogen; übermächtig ringt sich die Sehnsucht nach der Freude hervor, und wie das Zauberwort erklingt, da braust und wogt der entfesselte Strom dahin, endlos, unaufhaltsam. Und hat er sie gefunden, die Freude? Ach nein! Das erfüllt uns mit so tiefer Wehmuth, daß in allem Jubel und Jauchzen, in der erhabensten Verzückung, im ausgelassensten Taumel, die wahre Freude doch nicht erklingt; dem naht sie nicht mehr, der sie suchen muß. — Als die neunte Symphonie zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde, brach das gefüllte Haus in Jubel aus, der Meister gewahrte es nicht, er hatte sich umgewendet und hörte von dem lärmenden Beifall nichts; man mußte ihn aufmerksam machen, daß er danke. Wie ein elektrischer Schlag traf die von dem Kunstwerk begeisterte Menge der Anblick des Künstlers, der von so schwerem Unglück heimgesucht war. Wir sehen sein greises Haupt nicht, aber heute wie damals empfindet der von den mächtigen Tongebilden entzückte Hörer tief im Herzen den Schmerz einer mit schweren Leiden kämpfenden und ringenden großen Seele.“

Längst sind die Symphonien das Eigenthum der Nation geworden. Und nicht minder eingebürgert sind die zahlreichen Werke im Concert- und sogenannten Kammerstil. Wer hätte die Klavierconcerte, das Concert für die Violine, die beiden Romanzen für dasselbe Instrument, die sechzehn Quartette für Saiteninstrumente, das Septett, die Sextette und Quintette u. s. w. gehört, ohne im Innersten mächtig angegriffen sich von ihren warmblütig pulsirenden Tonwellen hoch emportragen zu lassen über sich selbst und über die stauberfüllte Alltagswelt!

Zuletzt noch ein Blick auf Beethoven's Gesangmusik.

Das Verzeichniß der Werke Beethoven's führt eine bedeutende Anzahl veröffentlichter Lieder und Gesänge auf. Am hervorragendsten sind der Liederkreis „An die ferne Geliebte“, die geistlichen Lieder

von Gellert, „Adelaide“ und die eigenthümlich melodischen schottischen Gesänge mit Begleitung des Klaviers, der Violine und des Violoncells.

Unter den größeren Gesangswerken mit Orchester nimmt unbestritten das opernhafte Oratorium „Christus am Oelberg“ den geringsten Rang ein. Der Heiland, seiner Göttlichkeit entkleidet, ist schwächlich, süßlich sentimental; in ähnlichem Stil ist die Partie des Petrus gehalten, der als Baß freilich mehr einem bramarbasirenden Poltron in der Oper gleicht. Nicht nur an die Form der Oper band sich Beethoven in diesem Oratorium, sondern er ließ sich sogar zu leeren Phrasen und zu gehaßten Zugeständnissen an die Sänger herab. Es ist ein gänzlich verunglücktes Werk.

Wie ganz anders spricht seine Innerlichkeit aus seinen beiden Messen! Freilich ist auch hier nichts von Hingebung an den göttlichen Trost im Sinn der Kirche; aber Beethoven dichtet einen neuen Inhalt in die alten Textworte, welcher sie zum Ausdruck seines eigensten künstlerischen Wollens und Bedürfens macht. Seine Missa solemnis in D dur steht da wie ein göttliches Mysterium, das uns in der weihevollsten mächtigsten Sprache der menschlichen Seele mit den Ahnungsschauern der geheimnißreichen Unendlichkeit durchglüht und durchzittert. Beethoven selbst erklärt dieses Werk für seine höchste Leistung; und mit vollem Recht. Eine tiefpoetische Symbolik verdichtet den Inhalt der einzelnen Hochamtsakte zu dramatisch plastischen Scenen und Handlungen; so das Kyrie und alle die Momente im Credo, welche geschichtliche Thatsachen aus dem Leben des Erlösers vergegenwärtigen, wie das incarnatus est, passus sepultus sub Pontio Pilato et resurrexit, und viele andere. Dazwischen ergießt sich der Strom lyrischer Empfindung in Chorgesängen und in Einzelgesängen mit einer siegenden Gewalt und Großheit, wie in den Fugen, mit einer hinreißenden schmelzenden Wärme und Innigkeit, wie im benedictus und agnus Dei, daß wir im lichtvollsten Aether reiner Göttlichkeit zu athmen und zu schweben wähnen. Und wenn er im dringenden Flehen um Frieden „dona nobis pacem“ sich rings von feindseligen Mächten umzüngelt sieht, die dieses höchste Gut ihm zu rauben drohen, und

wenn er nun diesen dämonischen Widersachern Ausdruck verleiht durch nur unheimlich, nur leise angedeutete Kriegstrompeten und grollende hastige Paukenschläge, wenn darauf individualisirte Stimmen hülfeflehend im ungebundenen Stile des Recitativs einfallen, und der Chor als Ausdruck der gesammten Menschheit mit zitternder Angst sein „Miserere nobis“ dazwischenwirft, so mag man diese Abweichung von dem überlieferten Stil der Messe als Laune und Verirrung rügen, die zwingende Macht des Eindrucks wird solche kleingeistige Kritik widerlegen.

Von ähnlicher Macht der Wirkung ist, um kleinere dramatische und chorische Werke zu übergehen, auch die Oper Fidelio. Im Jahr 1803 begann Beethoven das Werk; am 20. November 1805 wurde es zum ersten Mal am Theater an der Wien aufgeführt, erfolglos. Im März 1806 erschien es abermals auf der Bühne, aber auf zwei Akte verkürzt; der Erfolg war nicht günstiger. Erst am 20. März 1814 erfolgte die Wiederaufnahme in erneuter dritter Bearbeitung. In dieser dritten Bearbeitung ist die Oper auf allen deutschen Bühnen heimisch geworden.

Nicht weniger als vier verschiedene Ouvertüren hat Beethoven nach und nach für die verschiedenen Bearbeitungen geschrieben. Die vierte Ouvertüre, in E dur, als die letzte und endgültig festgestellte, ist mit Recht die bei theatralischen Vorstellungen allgemein eingeführte; die drei früheren Ouvertüren, sämmtlich in C dur, sind, besonders die überwältigende dritte, oft wiederholte und jederzeit mit allgemeinster Begeisterung begrüßte Concertstücke.

Auch als Operncomponist wurzelt Beethoven durchaus in Mozart. Gleich diesem verlangt er, daß in der Oper das Drama einzugehen habe in die Forderungen der Musik; nicht umgekehrt. Aber er, der seinem ganzen Wesen nach vorwaltend Lyriker ist, wenn auch großartigster, stellt auch in der Oper das lyrisch Innerliche über die dramatische Charakteristik. Und er, der für seine tiefbewegte überreiche Innerlichkeit nur in der für sich bestehenden reinen Instrumentalmusik den angemessensten Ausdruck finden konnte, behandelt auch die Oper wesentlich als symphonische Dichtung, in welcher die

handelnden Personen des Dramas zu den mechanischen Instrumenten des Orchesters ein coordinirtes Verhältniß eingehen und die Charakteristik des Orchesters ebenso hervorragend in den Verlauf der Handlung eingreift wie die Charakteristik der Handelnden selbst. Aber innerhalb dieser Formeigenthümlichkeit ist Beethoven's Fidelio eines der unvergleichlichsten und unvergänglichsten Meisterwerke, ganz und gar deutsch in der Empfindung, von erschütternder Gewalt der Leidenschaft, von heroischer Kraft und Größe, und von einer eindringlichen Markigkeit der Musiksprache, wie sie eben nur Beethoven erfinden und durchführen konnte.

Beethoven hat keine zweite Oper geschrieben; er fand keinen Text, der seinen Anforderungen genügte. Lange Zeit hat er sich mit dem Gedanken einer Composition des Goethe'schen Faust getragen.

Ludwig van Beethoven starb am 26. März 1827.

Mit ihm schied der letzte große Klassiker der deutschen Musik.

Es folgte eine andere Entwicklungsreihe deutscher Musiker, welche mit den Bestrebungen der romantischen Dichter dieselbe tief innere Verwandtschaft hat wie die Musik Mozart's und Beethoven's mit der Dichtung Goethe's und Schiller's.

Wenn wir bedenken, wie scharf ausgeprägt bei den romantischen Dichtern die katholisirenden Neigungen waren, von welcher Tragweite diese katholisirenden Neigungen für alle Zweige der bildenden Kunst wurden, und wie nahe grade der Musik Lockungen dieser Art lagen, so hat es etwas überaus Ueberraschendes, daß in der Musik dieser Neukatholicismus keinen Eingang gewann.

Die Musik hielt sich nur an das Gesunde der Romantik, an ihre Vorliebe und Begeisterung für das naturwüchsig Volksthümliche.

Franz Peter Schubert (1797 — 1828), ein Wiener, war eine jener ächten Künstlernaturen, die, bedrückt durch äußerste Dürftigkeit und ohne jegliche Aufmunterung durch irgend redenswerthe Erfolge, dennoch in stiller Treue, in uneigennütziger demuthsvoller selbstverleugnender Hingebung ihr ganzes Sein an die Kunst setzen. In kurzer Lebenszeit hat er eine große Anzahl auch größerer Werke geschrieben, Opern und Symphonien; in glühendster Verehrung

Beethoven's, ganz im Stillen, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg. Er ist unter den Nachfolgern Beethoven's eine der hervortretendsten Erscheinungen. Berühmt und in gewissem Sinn epochemachend ist er aber vorzugsweise durch seine Lieder geworden. Er zuerst hat innerhalb des Kunstliedes wieder den schlichten Naturton des Volksliedes gefunden. Erst ein Jahrzehnt nach Schubert's Tod gewannen diese Lieder Verbreitung und liebevolle Aufnahme; sie stehen den Anschauungen der Gegenwart näher als der ganz und gar von Beethoven's Wirksamkeit beherrschten Zeitepoche. Jetzt weiß Jeder, daß diese Lieder in ihrer volksthümlichen Charakteristik ein Vorbild sind für alle Zukunft.

Jedoch der Bedeutendste unter allen musikalischen Romantikern war Karl Maria von Weber, geboren am 18. December 1786 zu Eutin, gestorben am 5. Juni 1826 auf einer Concertreise in London.

Karl Maria von Weber's Jugend war unter der Leitung eines abenteuernden Vaters die Geschichte unstäter Kreuz- und Querzüge, planlos, ohne Ziel und bewußten Zweck, den Anforderungen einer geordneten Erziehung und Heranbildung wenig entsprechend. Aber diese abenteuerlichen Fahrten führten ihn zu der Quelle, aus welcher er den Inhalt schöpfte, der ihn später dem Herzen des deutschen Volks so nahe brachte; in den Jahren, in denen das jugendliche Gemüth allen Eindrücken am zugänglichsten ist, lernte er die deutschen Lande kennen und lieben, lernte er das Leben des Volks in allen Schichten mit gesundem Auge anschauen und verstehen, gewann er einen Schatz unmittelbaren Wissens, wie er es sich aus keinem Lehrbuch, aus keiner Kunstgrammatik hätte aneignen können. Abt Vogler, der bekannte fahrende Orgelvirtuose, war sein Lehrer; aber mehr als in dessen Schule lernte Weber in der Schule der Praxis als Kapellmeister in Breslau, in Karlsruhe in Schlesien, in Stuttgart, München, Prag, und seit 1817 in Dresden, wo er neben der bestehenden italienischen Oper eine deutsche Oper zu organisiren beauftragt war.

Gewiß haben Mozart und Beethoven das Recht höchsten Ruhmes, wenn von der Herrlichkeit deutscher Musik die Rede ist.

Doch ein großer ursprünglicher Zug ist Weber eigen und ausschließlich angehörig; Weber ist der volksthümlichste, der deutscheste unserer großen Tondichter.

Tastend und suchend hatte Weber in seiner Jugendzeit die verschiedensten Richtungen und Tonweisen angeschlagen; er hatte keine gefunden, in welcher seine volle Eigenthümlichkeit lag. Da entzündeten die großen Bewegungen der Zeit blitzartig seinen Genius. Er gab Theodor Körner's Liedern die musikalischen Weisen, und mit diesen gewaltigen Melodien stürmte Deutschlands Jugend in den letzten großen Freiheitskrieg; mit seiner gewaltigen Schöpfung „Kampf und Sieg“ feierte Deutschland seine nationale Wiedergeburt.

Und als in den ersten Jahren des langentbehrten süßen Friedens die einschmeichelnden Melodien der Italiener die deutschen Bühnen beherrschten, da war es vor Allem Weber, welcher dem Fremden gegenüber das Banner der deutschen Musik aufrecht erhielt und zu glänzendstem Sieg führte.

„Der Freischütz“, die erste rein deutsche Oper, stellt sich mitten hinein in das warmpulsirende Leben des Volkes, in seine Lust und sein Leid, in die ewig junge altdeutsche Volkssage mit ihrem Zauberglauben und ihrer holden Wald- und Naturfrische. In „Preciosa“ ersteht die süße Lust des Wander- und Vagabundenlebens. „Euryanthe“, das unbestritten reiffste und stilvollste Werk Weber's, umfängt uns mit dem unverlierbaren Reiz mittelalterlicher Minne und Ritterlichkeit. Im „Oberon“ erschließt sich die liebliche Wunderwelt des Feen- und Elfenmärchens. Und dies Alles geschieht mit einer Kraft der dramatischen Charakteristik und mit einer Anmuth und Fülle der reichsten Melodiengestaltung, daß wir in Wahrheit sagen können, was individuelle Färbung, was Localton in der Musik ist, das haben wir erst durch Weber erfahren und empfunden.

Von Weber's reinen Instrumentalwerken sind besonders hervorzuheben seine Klaviersonaten, das Concertstück: die Aufforderung zum Tanz, mehrere Hefte Variationen und zwei Polonaisen, als Orchestercompositionen die Ouvertüre zu der unvollendeten Oper „Der Beherrscher der Geister“ und die Jubelouvertüre. Dazu eine

große Anzahl anmuthiger Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Es ist in Weber nicht mehr die Höhe der großen musikalischen Klassiker. Der geistige Gehalt ist geringer; die Form verliert sich zuweilen in Tollkühnheiten und Absonderlichkeiten, die mit den ewigen Gesetzen des einfach Schönen schwer in Einklang zu bringen sind. Aber weil Weber so unmittelbar aus der Volksphantasie schöpfte, drang er so tief in das Volk ein. Weil Weber das geheimste und tiefste Sehnen der Vaterlandsliebe, die schlichte Innigkeit und Naturfreude, die sinnige Romantik des deutschen Volksgemüthes in der klangreichsten und faßlichsten Melodie aussprach, fand sich das deutsche Volksgemüth in Weber wie in keinem anderen seiner großen Tondichter wieder.

Was die romantischen Dichter wollten, aber nicht konnten, das wollte Weber auch, und konnte es.

Zehntes Kapitel.

Die letzte Lebensepoche Goethe's
1806—1832.

Als ein Patriarch der Dichtkunst, seit dem Erscheinen des Faust (1808), stand Goethe in seiner letzten Epoche da, besonders von allen Culturnationen geehrt. Dennoch fehlte das wahre Verständniß für sein Wesen und Schaffen in dem eigenen Volke, auch innerhalb des Kreises höher Gebildeter. Wohl verehrte ihn eine begeisterte Gemeinde; aber sie war klein gegenüber der großen Schaar krittelnder Betrachter, die seine späteren Werke nicht zu würdigen wußten, die seine Persönlichkeit in sittlicher und politischer Hinsicht, seine Kunstanschauung vom Standpunkt der Romantiker aus angriffen.

Erst nach seinem Tode führte das Erscheinen von Eckermann's Gesprächen eine Wendung zu richtigerem Verständniß herbei, die aber bei weitem noch nicht durchgreifend war. In späterer Zeit hat besonders Gustav von Loeper durch seine Erklärungen der Goethe'schen Sprüche in Vers und Prosa, ferner durch den Commentar zum zweiten Theil des Faust aufklärend gewirkt. Jacob Bernays hat in seiner kurzen Goethebiographie grade die letzte Epoche des Dichters in vorzüglicher Weise gewürdigt. Aus den zahlreichen Briefwechseln der letzten Lebensjahre, aus Biedermann's Sammlung der Gespräche können wir jetzt den Reichthum des Geisteslebens, die Tiefe des Urtheils, die grade dieser letzten Zeit eigenthümlich war, erschließen. Von O. Harnack ist es versucht worden, ein Gesammtbild der Denkweise und Weltbetrachtung dieser „Epoche der Vollendung" zusammenzustellen.

Goethe's politische Stellung.

Kaum war der erste Schmerz über Schiller's Tod in Goethe verharscht, als die Napoleonischen Kriege über Deutschland hereinbrachen.

Auch für die Geschichte des deutschen Bildungslebens war das Jahr 1806 eine sehr bedeutende Wendung. Der Deutsche wurde sehr unsanft aus seinem politischen Schlummer geweckt.

Es kam die Noth und die Schmach der entsetzlichsten Fremdherrschaft, es kamen die ewig ruhmreichen Tage der großen Befreiungskriege, es kam infolge der errungenen Siege das Verlangen des Volks nach der Verwirklichung des von den Fürsten feierlich zugesagten Verfassungslebens, es kam die Niedertracht der Metternich'schen Restaurationspolitik. Staatswesen, Gesellschaft, Sitte und Denkart war in wenigen Jahrzehnten von Grund aus verändert.

Fortan gab es auch in Deutschland wieder politisches Denken und Wollen, politischen Haß, politische Begeisterung.

Goethe stand in dieser neuen Welt wie ein Fremder. Es ist bekannt, wie tief es die erregten Zeitgenossen schmerzte, daß er, der Größte aller Deutschen, kein Herz hatte für ihre heiligsten Bestrebungen, daß er kühl ablehnend war gegen den hochherzigen Aufschwung der Freiheitskriege, daß er sich unter die Gegner der un=

verweigerlichen Volksrechte stellte. Und noch heut gehen im Munde der Menge, welcher die eigenste Größe Goethe's verschlossen ist, über dieses Verhalten die gehässigsten Lästerungen.

Wer möchte nicht wünschen, daß es anders gewesen sei! Nur muß man sich trotzalledem hüten, bei Goethe von Mangel an Vaterlandsliebe, von Mangel an Liebe zum Volk zu sprechen. Der Sachverhalt ist neuerdings trefflich in einer eigenen Schrift von Ottokar Lorenz dargelegt worden.

Den größten Theil der Schuld trägt Goethe's scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit. Wie hätte seine ganz und gar nur auf ruhige Bildung gestellte Natur jetzt eine andere sein können als sie 1789 bei dem Ausbruch der französischen Revolution war! Was Goethe von seiner Theilnahme an der Campagne in Frankreich aus dem Jahr 1792 berichtet, daß er sich mitten im störendsten Kriegsgetümmel leidenschaftlich in seine Naturstudien warf, das wiederholte sich auch jetzt wieder in der Napoleonischen Zeit, und zwar, wie die Tag- und Jahreshefte ausdrücklich bezeugen, mit bewußtem Eigensinn; nur daß jetzt zu den Naturstudien auch die ausgebreitetsten Literaturstudien traten, vornehmlich orientalische. Aber fast ebensosehr als das angeborene Naturell Goethe's ist auch die politische Anschauungsweise des achtzehnten Jahrhunderts in Anschlag zu bringen, unter deren bestimmendem Eindruck Goethe erwachsen war und die noch immer mächtig in ihm nachwirkte. Goethe war ein Siebenundfünfzigjähriger, als die ersten schweren Niederlagen Deutschlands erfolgten; Goethe stand an der Schwelle des Greisenalters, als die letzten Entscheidungsschlachten geschlagen wurden und kurz darauf die ersten deutschen Verfassungskämpfe entbrannten. Die Begeisterung der Freiheitskriege verstand er nicht, weil er in jenen staatlosen weltbürgerlichen Gesinnungen und Ideen lebte, die für die Größe und Schwäche der deutschen Aufklärungsbildung so bezeichnend sind; gegen das Drängen des Volks auf selbstthätige Betheiligung an den höchsten Anliegen des Staatslebens war er ungerecht, weil sein Regierungsideal in den Ueberlieferungen und Gewohnheiten des durch Friedrich den Großen aufgekommenen aufgeklärten Despotismus lag.

Zuerst war auch Goethe, obgleich von Anbeginn ein Bewunderer Napoleon's, von den vordringenden französischen Eroberungen auf's Tiefste betroffen. Die Unglückstage von Jena und Auerstädt erfüllten ihn mit Schreck und mit Zorn. Durch den frechen Uebermuth seiner französischen Einquartierung war er in persönliche Lebensgefahr gekommen; der Herzog, der auf Seite der Preußen stand, war von dem Groll Napoleon's auf's ärgste bedroht. Es ist sehr bezeichnend, daß Goethe grade jetzt mit seiner langjährigen Freundin die Ehe schloß; bei der allgemeinen Unsicherheit der Dinge wollte er ihr und dem Sohn die gesetzliche Anerkennung sichern. Und ein wahrhaft rührendes Zeugniß seiner warmen und treuen Anhänglichkeit an den Herzog ist ein Gespräch Goethe's aus dieser Zeit, welches Johannes Falk in seinen Aufzeichnungen über seinen Umgang mit Goethe überliefert hat. „Was wollen denn diese Franzosen?“ rief Goethe in heftigster Erregung. „Sind sie Menschen? Warum verlangen sie gradwegs das Unmenschliche? Was hat der Herzog gethan, was nicht lobens- und rühmenswerth ist? Seit wann ist es denn ein Verbrechen, seinen Freunden und alten Waffenkameraden im Unglück treu zu bleiben? Warum muthet man dem Herzog zu, die schönsten Erinnerungen seines Lebens, den siebenjährigen Krieg, das Andenken an Friedrich den Großen, der sein Oheim war, kurz alles Ruhmwürdige des uralten deutschen Zustandes, woran er selbst so thätig Antheil nahm und wofür er zuletzt noch Krone und Scepter auf's Spiel setzte, dem neuen Herrn zu Gefallen wie ein verrechnetes Exempel plötzlich über Nacht mit einem nassen Schwamm von der Tafel seines Gedächtnisses wegzustreichen? Steht denn Euer Kaiserthum von gestern schon auf so festen Füßen, daß Ihr keinen, gar keinen Wechsel des menschlichen Schicksals in Zukunft zu befürchten habt? Ich sage Euch, der Herzog soll so handeln wie er handelt, er muß so handeln! Ja, und müßte er darüber Land und Leute, Krone und Scepter verlieren, wie sein unglücklicher Vorfahr, so soll und darf er doch um keinen Preis von dieser edlen Sinnesart und von Dem, was ihm Menschen- und Fürstenpflicht in solchen Fällen vorschreibt, abweichen. Unglück! Was ist Unglück?

Das ist ein Unglück, wenn sich ein Fürst Dergleichen von Fremden in seinem eigenen Hause muß gefallen lassen. Und wenn es auch dahin mit ihm käme, wohin es mit jenem Johann Friedrich einst gekommen ist, so soll uns auch Das nicht irremachen, sondern mit einem Stecken in der Hand wollen wir unsern Herrn, wie Lucas Cranach den seinigen, in's Elend begleiten und treu an seiner Seite ausharren. Die Kinder und Frauen, wenn sie uns in den Dörfern begegnen, werden weinend die Augen aufschlagen und zueinander sprechen: Das ist der alte Goethe und der ehemalige Herzog von Weimar, den der französische Kaiser seines Thrones entsetzt hat, weil er seinen Freunden so treu im Unglück war.“ Falk setzt hinzu, daß dem Dichter dabei die Thränen aus den Augen stürzten. Und nachdem er sich wieder gefaßt hatte, fuhr er fort: „Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt ist. Die Schande der Deutschen will ich besingen und die Kinder sollen mein Schandlied auswendiglernen, bis sie Männer werden und damit meinen Herrn wieder auf den Thron hinauf- und Euch von dem Euren heruntersingen. Ja spottet nur des Gesetzes, ihr werdet zuletzt doch an ihm zu Schanden werden! Komm an, Franzos! Wenn Du dieses Gefühl dem Deutschen nimmst oder es mit Füßen trittst, so wirst Du diesem Volk bald selbst unter die Füße kommen.“

Als aber die deutsche Sache immer verwickelter und verzweifelter wurde, lebte sich Goethe allmählich in eine andere Betrachtungsweise ein. Schlag kam auf Schlag. Das deutsche Reich war aufgelöst. Preußen war unterjocht, der Rheinbund war gegründet, Rußland und Frankreich waren verbündet und planten Theilung der Weltherrschaft, Oestreich war erniedrigt, und mußte seine Erniedrigung durch die Verheirathung einer östreichischen Prinzeß mit Napoleon besiegeln. Napoleon stand auf dem Gipfel seiner Macht. Die Wiedergeburt eines selbständigen Deutschlands schien unmöglich. Aber die neu entstandenen deutschen Königreiche schienen Goethe im Gegensatz zu der Zerstückelung Preußens einen gedeihlichen Aufschwung zu verheißen und die Erhaltung deutschen Lebens zu verbürgen. Und

gleich der überwiegenden Zahl der Sachsen, Baiern, Württemberger suchte er sich mit den Zuständen des Rheinbundes auszusöhnen. Dazu kam die dämonische Großartigkeit des unvergleichlichen Helden, seine unerschöpfliche Genialität und Willensstärke, seine unbezwingliche Siegerkraft, der nur der erbärmlichste Kleinmuth, die bis zum abscheulichsten gegenseitigen Verrath gesteigerte dynastische Eigensucht gegenüberstand. Der große Dichter verlangte nach einem großen Mann der That, und wie er einst Friedrich den Großen verehrt hatte, so verehrte er jetzt Napoleon. Man kann nicht sagen, daß Goethe zu Napoleon überging; aber er glaubte an die Unwandelbarkeit seines Sterns, er hielt ihn für den Mann des Schicksals. Goethe suchte sich, wie er selbst später einmal gegen Eckermann äußerte, über die Besonderheiten der Nationen zu stellen, und träumte in flauer Verkennung aller thatsächlichen Verhältnisse von einem allgemeinen Weltreich, von einem festen Bund aller continentalen Nationen, unter der Führung Frankreichs, gegenüber der Habsucht Englands. Das Huldigungsgedicht, das Goethe im Juli 1812 in Karlsbad der Kaiserin von Frankreich darbrachte, spricht sein Bekenntniß klar aus:

> Worüber trüb Jahrhunderte gesonnen,
> Er übersieht's in hellstem Geisteslicht.
> Das Kleinliche ist alles weggeronnen,
> Nur Meer und Erde haben hier Gewicht;
> Ist Jenem erst das Ufer abgewonnen,
> Daß sich daran die stolze Woge bricht,
> So tritt durch weisen Schluß, durch Machtgefechte
> Das feste Land in alle seine Rechte. . . . .

Aber mahnend klangen zugleich der Kaiserin die Worte entgegen:

> Uns sei durch sie das höchste Glück beschieden;
> Der Alles wollen kann, will auch den Frieden.

Der russische Feldzug widerlegte diese Hoffnung, und nun geschah das Unerwartete. Napoleon's Stern begann zu sinken. Sein einst so stolzes Heer war auf den Eisfeldern Rußlands vernichtet. Wie eine unhemmbare Naturkraft erhob sich der Zorn des preußischen Volkes, der unerträglichen Knechtschaft ein Ende zu machen. Man sah auch in Preußen Das, weswegen es allein werth ist, zu leben,

daß die Menschen all ihr Sein, ihr Gut und Blut, mit freudigster Hingebung an einen einzigen großen Zweck setzen. Es war die Begeisterung von Marathon und Salamis. Goethe, der als Minister eines Rheinbundstaates nicht unter diesen Eindrücken lebte, durchschaute die Unzuverlässigkeit der Kabinette und unterschätzte die Bedeutung des erwachten Volksgefühls. Er blieb kalt und theilnahmlos. „Schüttelt nur an Euren Ketten! Der Mann ist Euch zu groß, Ihr werdet sie nicht zerbrechen!“ Und als die Heere der Verbündeten zu Ende 1813 nach Weimar gelangten, gebot Goethe dem einzigen Sohn, der sich unter die Schaar der Freiheitskämpfer stellen wollte, im ruhigen Fortgang seiner täglichen Pflichten zu beharren. Aber der Zusammenschluß des ganzen Deutschlands, wie er seit Anfang 1814 stattfand, gewann auch Goethe's Herz, und mit gespannter Theilnahme begleitete er das Vorrücken der verbündeten Heere in Frankreich. Und als endlich der große Kampf vollführt und Napoleon gestürzt war, schrieb Goethe, freudig der an ihn aus Berlin ergangenen Aufforderung folgend, jenes tief empfundene, wegen der allegorischen Form leider den Zeitgenossen fern bleibende Festspiel: „Des Epimenides Erwachen“, mit dem er seinen früheren Irrthum reichlich sühnte.

Die herrlichen Verse:

Komm! wir wollen Dir versprechen
Rettung aus dem tiefsten Schmerz:
Pfeiler, Säulen kann man brechen,
Aber nicht ein freies Herz;
Denn es lebt ein ewig Leben,
Es ist selbst der ganze Mann;
In ihm wirken Lust und Streben,
Die man nicht zermalmen kann —

Diese Verse bezeugen, daß es Goethe nicht an Verständniß für das Wirken der Stein und Arndt fehlte. Und mit dem Sturz Napoleon's erwacht auch die Erinnerung an den großen preußischen Helden, den der Dichter selbst noch geschaut hatte:

Und wir sind alle neu geboren,
Das große Sehnen ist gestillt,
Bei Friedrich's Asche war's geschworen
Und ist auf ewig nun erfüllt.

Aber trotz Allem konnte sich der Dichter dennoch dem Sturm gutgläubiger Begeisterung nicht hingeben, der damals Deutschland durchbrauste. Er sah im Sturz Napoleon's nicht eine Befreiung Deutschlands, sondern nur eine Uebertragung der vorherrschenden Macht von Frankreich an Rußland. Statt des geträumten Reichs der Bildung nur der Druck der Barbarei. Wer wird Goethe beistimmen in seiner Ansicht über Napoleon? Wer aber wird in Abrede stellen, daß in Betreff der fortdauernden Unselbständigkeit Deutschlands und des drohenden Einflusses Rußlands die Geschichte langer Jahrzehnte den Scharfblick Goethe's nur allzusehr bewahrheitet hat?

Höchst denkwürdig ist grade aus diesem Gesichtspunkt das Gespräch, das Goethe im November 1813 mit Luden, dem Geschichtsschreiber, führte. Luden hat dasselbe in seinen „Rückblicken“ mitgetheilt. „Glauben Sie ja nicht“, sagte Goethe, „daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen Freiheit, Volk, Vaterland. Nein, diese Ideen sind in uns; sie sind ein Theil unseres Wesens und Niemand vermag sie von sich zu werfen. Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist. Sie sprechen von dem Erwachen, von der Erhebung des deutschen Volks, und meinen, dieses Volk werde sich nicht wieder entreißen lassen, was es errungen und mit Gut und Blut theuer erkauft hat, nämlich die Freiheit. Ist denn wirklich das Volk erwacht? Weiß es, was es will und was es vermag? Haben Sie das prächtige Wort vergessen, das der ehrliche Philister in Jena seinem Nachbar in seiner Freude zurief, als er seine Stuben gescheuert sah und nun nach dem Abzuge der Franzosen die Russen bequemlich empfangen konnte? Der Schlaf ist zu tief gewesen, als daß auch die stärkste Rüttelung so schnell zur Besinnung zurückzuführen vermöchte. Und ist denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt sich, wer gewaltsam aufgestöbert wird? Wir sprechen nicht von den Tausenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir sprechen von der Menge, von den Millionen. Und was ist

denn errungen oder gewonnen worden? Sie sagen, die Freiheit. Vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen; nämlich Befreiung, nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joche. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr und nicht mehr Italiener, dafür aber sehe ich Kosaken, Baschkiren, Kroaten, Magyaren, Kassuben, Samländer, braune und andere Husaren. Wir haben uns seit einer langen Zeit gewöhnt, unseren Blick nur nach Westen zu richten und alle Gefahr von dorther zu erwarten; aber die Erde dehnt sich auch noch weithin nach Morgen aus. . . . Lassen sie mich nicht mehr sagen. Sie zwar berufen sich auf die vortrefflichen Proclamationen fremder Herren und einheimischer. Ja, ja, ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!" Luden, der wahrlich nicht ein rückhaltsloser Goetheverehrer war, schließt den Bericht über dieses Gespräch mit den Worten ab, daß er in dieser Stunde auf's innigste überzeugt worden, daß Diejenigen im Irrthum seien, welche Goethe beschuldigen, er habe keine Vaterlandsliebe gehabt, keine deutsche Gesinnung, keinen Glauben an unser Volk, kein Gefühl für Deutschlands Ehre oder Schande, Glück oder Unglück.

Aber fast noch befremdender und der politischen Einsicht und Empfindung der Gegenwart widerstrebender ist Goethe's Verhalten gegen Deutschlands erste constitutionelle Regungen.

Karl August, der Unvergeßliche, war der einzige deutsche Fürst, welcher die Idee eines festen und einheitlichen ganzen Deutschlands fest im Auge behielt und „Treue und Ergebenheit gegen das gemeinsame deutsche Vaterland und gegen die jedesmalige rechtmäßige höchste Nationalbehörde" als obersten Regierungsgrundsatz aufstellte; Karl August, der Unvergeßliche, war der erste deutsche Fürst, welcher das feierliche Versprechen des berühmten dreizehnten Artikels der Bundesacte mit redlichem Eifer einlöste und mit seinen Ständen eine Verfassung vereinbarte, die dazu berufen sein sollte, die für Deutschland aufgegangenen Hoffnungen in seinem Lande zu verwirklichen und das Glück des Staates auf die Gleichheit vor dem Gesetz und auf das Ebenmaß und Verhältniß in den Vortheilen wie in den Lasten des Staates zu gründen. Goethe blieb hinter seinem fürstlichen

Freund weit zurück an politischem Freisinn. Zwar in der deutschen Frage ist kein Zweifel, daß Goethe, wenn auch nicht zur Idee eines Einheitsstaates, so doch über den Staatenbund des neu eingesetzten Bundestages hinaus zur Idee eines Bundesstaates fortgegangen wäre. Das eingehende Gespräch, welches Goethe am 23. October 1828 mit Eckermann über diese Dinge führte, bezeugt deutlich, daß, so sehr er die Culturvortheile der deutschen Vielstaaterei zu rühmen wußte, er doch für die Nothwendigkeit und Unausbleiblichkeit fester volkswirthschaftlicher und militärischer Einheit das vollste Verständniß hatte. Jedoch das Verfassungsleben widerstand ihm. Er sah in demselben nur eine ausländische Neuerung, nur Verflachung und Versandung des deutschen Wesens, nur eine politische Fratze. Den Weimar'schen Ständen verweigerte er die Rechnungsablage über sein Verwaltungsdepartement; und die Stände waren, wie Luden in seinen „Rückblicken" mittheilt, gutmüthig genug, aus persönlicher Rücksicht auf Goethe von ihrem verfassungsmäßigen Recht Abstand zu nehmen. Als sich in Jena die Anfänge einer Oppositionspresse erhoben, wie sie bei der Theilnahme des Volks an den öffentlichen Angelegenheiten durchaus natürlich ist, stellte sich Goethe unter die entschiedensten Gegner der Preßfreiheit; sein Gutachten über Oken's Isis, das im zweiten Bande seines Briefwechsels mit Karl August abgedruckt ist, bezeugt es ebenso wie die „Zahmen Xenien". Und als jene klägliche Zeit gekommen war, von welcher Schleiermacher auf der Kanzel sagte, daß nicht selten schuldlose und gute Männer verfolgt würden, nicht blos um ihrer Handlungen willen, sondern auch, weil man bei ihnen mißliebige Ansichten und Entwürfe voraussetze, als Arndt seines Amtes entsetzt, Jahn eingekerkert wurde, als die nichtswürdigste Demagogenhatz alle heiligsten Rechte persönlicher Freiheit schmählich mit Füßen trat, äußerte Goethe wohl seine Mißbilligung über diese Vorgänge, ließ sich aber dadurch nicht hindern, mit einem der entschiedensten Vertreter des Schmalz'schen Systems, dem Staatsrath Schultz, der sich als einen Anhänger seiner Farbenlehre bekannte, in persönlicher Verbindung und Freundschaft zu stehen. Er war diesen Dingen gegenüber wohl der großdenkende und weit-

blickende Mann, aber zugleich durchaus der Minister. In seinem Benehmen gegen Höhergestellte wurde er dementsprechend immer steifer und förmlicher. Er hatte durch Erfahrung gelernt, daß die Formlosigkeit der Großen für den Untergebenen meist nicht die Freiheit, sondern größere Abhängigkeit bedeutet. Im Vergleich mit den wundervoll tüchtigen, natürlich menschlichen Briefen des Herzogs erscheinen die seinigen daher über Gebühr etikettenhaft. Aber seine Ueberzeugung wußte er dennoch stets auf's Kräftigste, mündlich wie schriftlich, zu vertreten. Als Karl August einmal eine Differenz mit den burschikosen Worten in's Gleiche bringen wollte: „Du bist ein närrischer Kerl; Du kannst keinen Widerspruch ertragen", erwiderte Goethe ruhig: „O ja, mein Fürst! aber er muß verständig sein". Und die bekannte, jämmerliche Intrigue, welche dazu führte, daß Goethe im Jahr 1817 die Leitung des von ihm geschaffenen Theaters aufgeben mußte, stellte in's hellste Licht, daß Goethe auch dem Fürsten gegenüber lieber von seinem Posten als von seinen Grundsätzen wich.

Aber er konnte als ein Kind des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus sich nicht überzeugen, daß es nothwendig sei, das Volk zu fragen, in Dingen, die der Einzelne besser und kräftiger thue. „Verwirrend ist's, wenn man die Menge hört." Was die Großen Gutes gethan, pflegte er zu sagen, habe er oft in seinem Leben gesehen; was aber die Völker thun würden, überlasse er den Enkeln zu preisen.

Wer Goethe's Arbeitszimmer in Weimar besucht hat, kennt die kurzen eigenhändigen Aufzeichnungen, welche sich Goethe über die wichtigsten politischen Ereignisse der Jahre 1828 — 1830 gemacht hat. Aber man würde irren, wollte man daraus auf eine sehr ausgebreitete Theilnahme schließen. Seine Briefe und Unterhaltungen vermieden im Ganzen das Politische. Das Zeitungslesen dünkte ihm eitel Zeittödtung und Philisterei. Eckermann erzählt höchst ergötzlich, daß, als alle Welt über die Katastrophe der Julirevolution in leidenschaftlichster Erregung war, Goethe nur Worte hatte für den damals eben in der französischen Akademie verhandelten naturwissenschaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire.

„Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen.
So sagten schon Sibyllen und Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Freilich ist dieser Mangel fortschreitenden politischen Sinnes eine Schranke Goethe's.

Aber es ist thöricht, wenn hochmüthige Polterer meinen, darum Goethe entwachsen zu sein.

Um so tiefer und großartiger lebte Goethe sein ruhiges und harmonisches Bildungsleben. Bis zu seinem letzten Athemzuge hat er rastlos und ernst gearbeitet an seinem Tagewerk.

Welche unaussprechlich klare Hoheit liegt grade auch über dem Greisenalter Goethe's!

Vous êtes un homme! Das war das bedeutungsvolle Wort, in welches Napoleon bei der berühmten Begegnung in Erfurt den machtvollen Eindruck der Persönlichkeit Goethe's zusammenfaßte.

Der Drang, die volle Weite reinen Menschendaseins in sich aufzunehmen, wird in ihm immer allseitiger und unermüdlicher. Naturwissenschaft und Kunstforschung, das sinnige Aufmerken auf die Weltliteratur der verschiedensten Zeiten und Völker, beschäftigt ihn unablässig.

Noch wird ihm jedes Erlebniß zum Gedicht, der frische Springquell seiner Lieder ist unerschöpflich. Noch haben die Wahlverwandtschaften unversehrt und unverändert die ganze Fülle und Kraft der höchsten Dichterbegabung. Wo ist eine Lebensbeschreibung, die sich an künstlerischer Gestaltung und an philosophischer Tiefe mit Dichtung und Wahrheit vergleichen kann? Noch stellt sich im Westöstlichen Divan neben tiefsinnige Spruchweisheit leidenschaftliche Gluth und Innigkeit.

Erst in den Wanderjahren und im zweiten Theil des Faust zeigen sich die Einwirkungen des ermattenden Alters. Und doch überraschen grade diese Dichtungen durch den denkwürdigen Umstand, daß sie über den stillen Bereich der Herzensirrungen und der inneren Bildungskämpfe, in welchen Goethe bisher ausschließlich seine Motive gesucht hatte, weit hinausgehen und ihren Blick auf die letzten Ziele

des öffentlichen Lebens, auf die Bedingungen allgemeiner Volksfreiheit und Volkswohlfahrt richten. Lest diese Dichtungen, ehe Ihr von Goethe als von einem verstockten Reactionär und herzlosen Aristokraten sprecht! Ringsum umwogt von der ödesten Restaurationspolitik, fordert und erwartet der weisheitsvolle lebenserfahrene Greis von der fortschreitenden Bildung eine Staats- und Gesellschaftsweise, welche in Wahrheit die Grundlage und der krönende Abschluß reinen und freien Menschenthums sei; und er ist in diesen Forderungen und Erwartungen so kühn und rücksichtslos, daß wir mit ihm zwar über die Mittel und Wege der Verwirklichung, nicht aber über das Ziel selbst streiten können.

Goethe's Bildungsideal war und blieb das große Bildungsideal des achtzehnten Jahrhunderts. Und so groß und herrlich war dieses Bildungsideal, daß Goethe durch die volle Erfassung desselben ein leuchtender Leitstern geworden ist für alle Zeit.

Er wie kein Anderer ist jener priesterliche Humanus, von dem einst sein Lehrgedicht „Die Geheimnisse“ begeisterungsvoll gesagt und gesungen hatte.

Die Wahlverwandtschaften.

Lange Zeit hatte sich Goethe mit dem Plan getragen, Schiller's Demetrius zu vollenden. Er gab den Plan auf, weil er sich außer Stand fühlte, die unerläßliche Einheit des Tons festzuhalten und fortzuführen. Mehrere Jahre schien seine dichterische Kraft erloschen. Da erschienen seit 1808 in rascher Folge der Erste Theil des Faust, der Goethe wieder zum Dichter der Jugend machte, wie es einst der Werther gethan; dann das gewichtige Fragment „Pandora“; endlich der Roman der Wahlverwandtschaften, an Fülle lebendiger Charakterzeichnung und an künstlerischer Durchdachtheit eine der bedeutendsten Schöpfungen Goethe's. Die Thatsache chemischer Anziehung und Abstoßung hatte Goethe schon seit Langem ein besonderes, gleichsam menschliches Interesse abgelockt. Jetzt gestaltet er sie zum Symbol der seelischen Beziehungen. Ein eigenes Erlebniß gab auch dieser Dichtung den Anstoß.

Goethe stand noch in ungebrochener Manneskraft. Alle Berichte, die wir aus dieser Zeit über die Persönlichkeit Goethe's haben, sind übereinstimmend in der Bewunderung seiner mächtigen Gestalt, seines ausdrucksvollen Gesichts mit den klaren braunen scharfblickenden Augen, seiner leutseligen und anspruchslosen Milde. Und noch hatte er, der in seiner Ehe des festen häuslichen Glücks entbehrte, die schuldvolle Schwäche nicht abgelegt, weiblicher Anmuth nur allzu leicht sich zu öffnen und keimende Liebesregung nicht sorgsam zu überwachen. Im Hause des Buchhändlers Frommann in Jena lebte als Pflegetochter eine gar liebliche Erscheinung, Minna Herzlieb. Goethe hatte sie still heranwachsen sehen; als kleines artiges Kind hatte sie ihn so manchen Frühlingsmorgen auf seinen Jenaer Spaziergängen begleitet. Jetzt da sie zur Jungfrau erblüht war, erfaßte ihn heiße Liebe und er wurde von der Achtzehnjährigen schwärmerisch wiedergeliebt. Goethe's Sonette, nach Riemer's Mittheilungen größtentheils in den vierzehn Tagen vom Advent bis zum 16. December 1807 in Jena entstanden, sind die warmempfundenen unmittelbaren Schilderungen des Maitags dieser Liebe, denen sogar die versteckten und doch allen Kundigen offenbaren Anspielungen auf den Namen der Geliebten nicht fehlen.

Noch in einem Briefe an Zelter vom 15. Januar 1813 spricht Goethe von dieser Liebe nicht ohne innere Erregung. Und Sulpiz Boisserée erzählt in seinem Tagebuch von einem Gespräch vom 5. October 1815, in heller Sternennacht auf der Fahrt zwischen Karlsruh und Heidelberg, in welchem ihm der Greis tief bewegt beichtete, wie sehr er dies Mädchen geliebt und wie unglücklich ihn diese Liebe gemacht habe.

Abermals sah sich Goethe in die schwerste Bedrängniß verstrickt. Charlotte Buff, die er mit glühendem Jünglingsherzen geliebt hatte, war die verlobte Braut eines Anderen. Frau von Stein, welche von seinem Eintritt in Weimar bis zu seiner italienischen Reise sein ganzes Wesen erfüllte, war vermählt und gewann es nicht über sich, sich von ihrem Gatten zu trennen. Jetzt war er der Gebundene. Es galt, entweder die Liebe fest in sich niederzukämpfen, oder ent=

schlossen die Fessel zu brechen, welche sich einer Verbindung mit der Geliebten entgegenstellte.

Trotz der drängenden Leidenschaft konnte Goethe nicht schwanken, was zu thun sei. An die angetraute Gattin band ihn inniggefühlte Dankbarkeit und die Macht der Gewohnheit, von der er selbst einmal sagt, daß sie sich vollkommen an die Stelle der Liebesleidenschaft setzen könne, ja daß sie sogar Verachtung und Haß überdauere; an die angetraute Gattin band ihn der Grundsatz von der unter allen Umständen aufrechtzuerhaltenden Unauflöslichkeit der Ehe, der sich in den letzten Jahren im Gegensatz zur Leichtfertigkeit der Romantiker immer fester in ihm herausgebildet hatte. Und von der unbedingten Nothwendigkeit der Entsagung war auch das Mädchen durchdrungen. Bis in ihr spätes Alter — Minna Herzlieb starb erst am 10. Juli 1865 nach schwerem, wechselvollem Leben im sechsundsiebzigsten Jahr gemüthskrank in Görlitz — waren tiefverschlossene schweigsame Innerlichkeit, selbstlose Aufopferung und strenges Pflichtgefühl ihre hervorstechendsten Züge.

Mit Recht nannte Goethe den Roman der Wahlverwandtschaften, welcher die dichterische Darstellung dieses tiefen sittlichen Kampfes ist, die Grabesurne herben Geschicks. Es sei kein Strich in ihm, den er nicht selbst erlebt, wenn auch keiner so, wie er ihn erlebt; Niemand werde eine tief leidenschaftliche Wunde verkennen, die im Heilen sich zu schließen scheue, ein Herz, das zu genesen fürchte.

Die Conception fällt in das Jahr 1807, in den Zeitpunkt, da der Dichter eine Reihe von Novellenmotiven in sich ausbildete, aus denen er Einlagen in Wilhelm Meister's Wanderjahre zu gewinnen hoffte. Die „Wahlverwandtschaften" wuchsen indeß bald über diesen Rahmen hinaus. Schon der Karlsbader Aufenthalt von 1808 entschied darüber, daß ein eigener Roman aus dem Stoffe geformt werden solle. Am 3. October 1809 war die Ausführung vollendet, ohne daß, wie der Dichter in den Annalen ausdrücklich bemerkt, die Empfindung des Inhalts sich ganz hätte verlieren können. Urspünglich war nur eine kleine Novelle beabsichtigt gewesen; aber der

bedeutende, aus dem tiefsten Herzblut quellende Stoff ließ sich so leicht nicht beseitigen.

Ueber die hohe künstlerische Wirkung der Wahlverwandtschaften ist überall Einstimmigkeit. Doch die Wenigsten machen sich klar, daß das Geheimniß dieser Wirkung vornehmlich in der Eigenthümlichkeit der Composition liegt.

Es ist die Form des Romans gewählt; für dramatische Behandlung war das Motiv, ebenso wie das Motiv der Wertherdichtung, zu zart und zu innerlich, zu seelenhaft lyrisch. Im innersten Kern aber ist es eine Tragödie; und das Entscheidende ist, daß die Composition in Motivirung und Aufbau, in Schürzung und Lösung des Knotens, Zug um Zug im Sinn und nach dem Vorbild antiker Tragik gedacht und ausgeführt ist.

Jene unvergeßlichen Tage, in denen der Dichter mit Schiller über die Kunstmittel der alten Tragiker so lebhaft verhandelt hatte, waren unvergessen.

Der erste Theil enthält die Schürzung des Knotens. Der Dichter hat seine sorgsamste Kunst darauf verwendet, innerhalb der modernsten Wirklichkeit den tragischen Gegensatz so zu gestalten, daß er mit der dämonischen Gewalt eines zwingenden Geschicks wirkt.

Bisher hatten Eduard und Charlotte in glücklicher Ehe gelebt; freilich sieht man, daß, was sie verbindet, mehr freundliches gegenseitiges Wohlwollen ist als tiefe ausfüllende Liebe. Nun treten der Hauptmann und Ottilie in ihren Kreis. Es ist eine Idylle anmuthsvoll vornehmer hochgebildeter Lebenszustände. Das Glück der engverbundenen Freunde grünt und blüht still und friedlich, wie draußen der grüne weite Park, dessen künstlerische Ausgestaltung ihre einzige Sorge und ihre liebste Beschäftigung ist. Bald aber scheidet sich das einander Fremde, eint sich das Zusammengehörige. Allmählich, kaum bemerkt, keimt und wächst jene leidenschaftliche Verstrickung, welche Eduard zu Ottilien, Charlotte zum Hauptmann führt. Wir ahnen, was kommen wird; sie aber überlassen sich dem schmeichelnden Glück der erwachenden Herzensregungen, die nur auf reinstem Wohlwollen zu beruhen scheinen. Plötzlich stehen wir vor der vollendeten Thatsache.

Rasch und mit unvergleichlicher dramatischer Kraft schreitet die Handlung auf ihren Höhepunkt. Salbungsvolle Engherzigkeit lästert über die Schilderung jenes Besuchs Eduard's bei Charlotte, welchen die aufgehende Sonne wie ein Verbrechen beleuchtete. Wer Einsicht in den inneren Organismus eines Kunstwerks hat, weiß, daß diese Schilderung eine unerläßliche Kunstforderung war. Der Widerspruch zwischen der Ehe Eduard's und Charlotten's in ihrer schrankenlosen Entfremdung enthüllt sich grell und unerbittlich. Und dieser erschütternde Eindruck wird vertieft und gesteigert durch die scharfe Gegensätzlichkeit, mit welcher der Dichter unmittelbar daneben Begebenheiten stellt, die nicht minder unzweifelhaft zeigen, wie heiß und innig Ottilie die Liebe Eduard's, wie heiß und innig der Hauptmann die Liebe Charlotten's erwidert. Es schlägt zu hellen Flammen empor, was bisher nur tief innerlich glühte.

Zwei Wege friedlicher, wenn auch schmerzlicher Lösung waren gegeben. Entweder entschlossene Scheidung der zerfallenen unhaltbaren Ehe zwischen Eduard und Charlotte, oder ernste sittliche Selbstüberwindung. Beide Wege werden von den Betheiligten eingeschlagen. Auf Scheidung dringt Eduard und, wenn auch nicht selbstthätig, so doch stillhoffend, Ottilie; auf Aufrechthaltung der Ehe, auf die Pflicht strenger Entsagung dringt Charlotte und mit ihr der Hauptmann. Aber das grade ist die scharfbestimmte Eigenart des Romans der Wahlverwandtschaften, daß in ihm der tragische Kampf, der sich aus diesen Irrungen entspinnt, nichtsdestoweniger als schlechthin unlösbar hingestellt wird. Die Lebensmächte, welche gegeneinander streiten, erscheinen nicht als gleichberechtigt, aber als gleich gebieterisch und gleich unbezwinglich. Einerseits das Sittengesetz von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe. Der Dichter betrachtet es als durchaus undurchbrechbar; es ist ihm das hochthronende unwandelbare unangreifbare Schicksal. „Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon die Ehe gebrochen in seinem Herzen." Und andererseits die rücksichtslose, alle Schranken durchbrechende Naturgewalt der aus dem tiefsten Ich quellenden Leidenschaft. Der Dichter hat sich sogar nicht gescheut, zur eindringlichen Betonung des Natur=

elementaren und darum Ununterdrückbaren tiefster Leidenschaft in die Liebe Eduard's und Ottilien's die räthselhafte Macht geheimen inneren Zusammenhanges, die Nöthigung angeborener magischer Wechselbeziehung hineinragen zu lassen. Es sind streitende Nothwendigkeiten. Dort Unentrinnbarkeit, hier Unentrinnbarkeit; was bleibt anderes als Untergang?

Am Schluß des ersten Theils stehen wir in der vollsten Schärfe des tragischen Gegensatzes. Der Hauptmann hat sich entfernt, seine Leidenschaft fest in sich niederzukämpfen; Charlotte trägt ein Kind Eduard's unter ihrem Herzen und verehrt in diesem Umstand eine Fügung des Himmels, die für ein neues Band der Gatten gesorgt hat in dem Augenblick, da ihr Glück auseinanderzufallen und zu verschwinden drohte. Eduard stürzt sich verzweiflungsvoll in den Krieg, um durch äußere Gefahr der inneren das Gleichgewicht zu halten; Ottilie wird immer in sich gekehrter, hoffen konnte sie nicht und wünschen durfte sie nicht.

Der zweite Theil enthält die Darstellung der Katastrophe.

Es ist, als zage der Dichter, die letzte Entscheidung herbeizuführen. Eduard und der Hauptmann weilen in der Ferne, Charlotte und Ottilie leben ein schmerzlich stilles Dasein. Die Handlung scheint zu stocken. Dennoch sind all die mannichfachen Zwischenbegebenheiten fein darauf berechnet, die endliche Lösung vorzubereiten. Die Gespräche der Frauen mit dem Architekten über künstlerische Ausschmückung von Grabkapellen, der jähe Tod des alten Geistlichen bei der Taufe des Kindes, durchzittern die Seele mit Rührung und mit bangender Ahnung. Die plumpen Vermittlungsversuche Mittler's beweisen, daß die Wirren bereits zu tief und zu leidenschaftsvoll sind, als daß sie die gewöhnliche hausbackene Philistermoral verstehen, geschweige sie zu versöhnendem Ausgleich führen könnte. Und immer fester und heller hebt sich das Wesen Ottilien's hervor, die fortan die bestimmende Hauptgestalt wird. Gegenüber der lärmenden Aeußerlichkeit Lucianens erscheint ihre bescheidene, tiefe verschlossene Innerlichkeit nur um so anziehender und strahlender. Die Art, wie der Architekt und wie ihr früherer Lehrer, der Gehülfe aus der

Pension, in schüchtern verhüllter Neigung ihr zugethan sind, zeigt, welch unendlichen Zauber auf sinnige Männernaturen sie ausübt und wie sie dennoch, auch wenn sie fähig wäre, Eduard zu entsagen, nie einem Anderen angehören kann. Von ganz besonderer Bedeutung aber ist, daß durch den Besuch des Engländers und seines Begleiters, unmittelbar vor dem Ausbruch der Katastrophe noch einmal scharf und eindringlich der geheime elementare Naturbezug Ottilien's betont wird. Sie leidet an Kopfweh, wenn sie über ein verborgenes Steinkohlenlager schreitet; der Pendel, welcher in Charlotten's Hand unbeweglich bleibt, geräth in ihrer Hand in wirbelnde Drehung. Sollte die Katastrophe ausgeführt werden, wie sie vom Dichter ausgeführt wurde, so kam Alles darauf an, in uns die lebhafte Ueberzeugung zu wecken, daß, um einen treffenden Ausdruck des Grafen Reinhard in einem seiner Briefe an Goethe (Bfw. S. 68) zu gebrauchen, das Wesen Ottilien's ganz und gar in einer Art von Naturnothwendigkeit steht, die von ihr auf alle ihre Umgebungen zurückwirkt, daß sie in einem beständigen Zustand der Magnetisation ist, daß sie so und nicht anders handelt und empfindet, weil sie nicht anders handeln und empfinden kann.

Von dieser Grundlage aus ist die Lösung der tragischen Gegensätze noch weit mehr im Sinn der antiken Tragik behandelt als ihre Schürzung.

Wie wunderbar feinsinnig ist es den griechischen Tragikern abgelauscht, daß sich der Ausbruch der Katastrophe an das Geschick des Kindes knüpft, das die Frucht der Ehe Eduard's und Charlotten's und zugleich das entsetzliche Zeugniß ihres Ehebruchs ist! In der Geburt dieses Kindes hatte Charlotte die Bürgschaft dereinstiger Wiederherstellung ihres zerbrochenen Glücks erblickt; jetzt, da sie das Kind verloren hat durch eine unglückselige Unvorsichtigkeit Ottilien's, deren Schuld die leidenschaftliche Ungeduld Eduard's trug, jetzt erblickt sie in dem Untergang dieses Kindes die Mahnung des Schicksals, endlich in die von ihr beharrlich verweigerte Scheidung zu willigen. „Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen," klagt sie dem Hauptmann, dem Abgesandten Eduard's, angesichts der Leiche

des Kindes; „durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getödtet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt; vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen.“ Und wie wunderbar feinsinnig ist es den griechischen Tragikern abgelauscht, daß nun dennoch das Schicksal seinen eigenen Weg geht, ohne sich um das kurzsichtige Meinen und Wollen der Menschen zu kümmern, ja daß, was als Quelle rettenden Glücks gedacht ist, unversehens die Quelle des vernichtenden Unglücks wird! Es ist ein Meistergriff, wie der Dichter diesen entscheidenden Umschwung gestaltet hat. Vom starren Schmerz über den von ihr verschuldeten Tod des Kindes in ihrem Innersten gebrochen, war Ottilie in Schlaf gesunken, auf der Erde liegend, das Haupt an Charlotten's Kniee gelehnt. Es war kein Schlaf; es war jene somnambüle Erstarrung, von der sie schon einmal in ihrer Kindheit ergriffen worden bei dem Tode ihrer Mutter. Sie hatte Alles gehört, was Charlotte zum Hauptmann gesprochen; und doch konnte sie sich nicht regen, nicht äußern. Sie erwachte. Was innerlich in ihr vorgegangen, war ihr wie die Erleuchtung einer unmittelbaren Naturoffenbarung. Anmuthig innig, ernst feierlich sprach sie zu Charlotte: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen; ich schaudere über mich selbst, in meinem halben Todtenschlaf habe ich mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Eduard's werde ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen, und Niemand gedenke, mich von meinem Vorsatz abzubringen!“

Und nur im Hinblick auf die antike Tragödie verstehen wir den Schluß, der nicht frei ist von Wunderlichkeiten.

Jener schwere tragische Kampf, der bisher an zwei verschiedene Parteien vertheilt war, ist jetzt der innere tragische Kampf Ottilien's selbst geworden. Sie steht unter dem Druck zwei gleich mächtiger Schicksalsgewalten, wie Orest von den strafenden Erinnyen verfolgt

wird ob der Blutthat, die er doch nur in frommer Pflicht und im Auftrag der Götter gethan hat. Fest und unausweichlich lebt und waltet in der Tiefe ihres Herzens das Gefühl von der Nothwendigkeit völliger Entsagung. Und doch wirkt nach wie vor dieselbe dämonische Naturkraft, die sie in Schuld gestürzt. Dieser sich zu entwinden, gelingt ihr nicht. Als sie den Versuch macht, fern von der gefahrvollen Stätte dieser schmerzlichen Erlebnisse, in festgeregelter Erziehungsthätigkeit, den verlorenen Seelenfrieden wiederzugewinnen, will es der böse verhängnißvolle Zufall, daß sie von einer persönlichen Begegnung Eduard's überrascht wird. In instinctiver Naturnöthigung legt sie sich gegen ihn das Gelübde abweisenden ewigen Schweigens auf; aber in gleich instinctiver Naturnöthigung kehrt sie dennoch mit ihm zurück zu Charlotte. Sie übernimmt das Entsetzlichste, sie sucht den Tod durch Enthaltung von Trank und Speise; aber während sie mit unbeugsamer Willenskraft diesen furchtbaren Entschluß verwirklicht, kann sie sich doch nicht der seligen Nothwendigkeit entziehen, möglichst in Eduard's Nähe zu weilen. „Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewußtlosen vollkommenen Behagen; ja hätte man eines von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz zu ihm hinbewegt.“ Ergreifender konnte die Katastrophe nicht kommen, als daß die gebrochene Kraft Ottilien's zusammenbricht in dem Augenblick, da die rohe Ungeschicklichkeit Mittler's in ihrer Gegenwart von der schweren Schuld Derer spricht, die gesündigt haben gegen die Ehrfurcht vor der Ehe. Und machtvoller kann die zwingende Naturgewalt, die die Liebenden aneinanderkettet, nicht hervortreten, als daß sie auch über Ottilien's Tod hinaus fortwirkt. „Versprich mir, zu leben!“ das ist das letzte Wort, das Ottilie, in ihrer Todesstunde das Schweigen brechend, Eduard zuruft. Unmöglich. Es zieht ihn zu ihr hinüber. Er verzehrt sich in Schmerz und Gram. Bald umschließt sie dasselbe Grabgewölbe.

Es vollendet die Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, daß zuletzt noch eine verklärende Sühne folgt. Wie Orestes, weil die

schwere Schuld, die er auf sich geladen, nicht sein eigener Wille, sondern der Wille der Götter war, vor dem richtenden Areopag durch den Göttерspruch der Athene gesühnt und freigesprochen wird, wie Oedipus, weil die schwere Schuld, die er auf sich geladen, von ihm ungewollt und ungewußt geschehen ist durch entsetzliche Schicksalsfügung, im Hain der Eumeniden auf Kolonos geheimnißvoll von den Göttern in das Reich des Hades entrückt wird und seine heilige Gruft zum Segen wird für das Land, das ihn gastlich aufgenommen; so erscheint Ottilie, die mit ihrem Tode eine Schuld gesühnt hat, die nicht ihre Schuld, sondern die Schuld ihrer angeborenen Naturbestimmtheit war, wie eine verklärte Heilige, die dem Unglück zum Segen wird und an deren Grab, wer mühselig und beladen ist, Erquickung und Erleichterung findet. Und hat der Dichter in der Schilderung dieser Wunder mit bewunderungswürdigster Kunst die feine Grenzlinie eingehalten, in welcher es zweifelhaft bleibt, in wieweit sie wirkliche Wunder oder nur fromme Einbildungen frommen Glaubens sind, so scheut er sich doch nicht, zuletzt offen auf die sühnende Welt des Jenseits zu deuten. Die Schlußworte lauten: „So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen."

Auch in der künstlerischen Durchführung sind antikisirende Anklänge deutlich bemerkbar. Leiser und zurückhaltender als in der Behandlung und Wendung des Grundmotivs; aber durch diese enge Anschmiegung an den gegebenen Stoff nur um so wirksamer. Allerdings stehen wir durchaus innerhalb der modernsten Gegenwart und Wirklichkeit. Es sind moderne Charaktere, moderne Gesellschaftsformen! Es sind tragische Herzenserlebnisse, wie in solcher Tiefe und Innerlichkeit sie nur die reinste und höchste Bildung erleben kann. Die Wahlverwandtschaften sind der Anfang und das zielzeigende Vorbild aller modernen Socialromane. Ja sogar die nächsten persönlichen Beschäftigungen des Dichters, die herrschenden Tagesrichtungen haben Aufnahme gefunden. In dem weiten grünen Park,

in dessen Lusthäusern und Seen, erkennt man unschwer den Park von Wilhelmsthal, in den gothisirenden Neigungen des Architekten spiegelt sich die eben jetzt mächtig aufblühende Vorliebe für die bildende Kunst des Mittelalters, in der Lust an dem gesellschaftlichen Spiel des Stellens lebender Bilder liegt gar manche Erinnerung an Weimarer Hoffestlichkeiten. Aber das hochfluthende Wogen stürmender Leidenschaft ist fest umgrenzt von fester rhythmischer Gemessenheit, das moderne Kleinleben ist emporgehoben in die klärende Idealität hohen Stils. Möglichst geringe, klar überschaubare Personenzahl. In der Charakterzeichnung bei wärmster Naturlebendigkeit plastisch scharfe und hoheitsvolle Beschränkung auf die einfach großen bestimmenden Grundzüge. Und von unaussprechlich künstlerischer Feinheit ist die Einschaltung des Tagebuchs Ottilien's. Es soll an die sinnig beschauliche Spruchweisheit des antiken Chors erinnern. Deshalb ist es an solche Stellen verlegt, in denen wir besonders der in sich gekehrten Ruhe und Sammlung bedürfen; und deshalb spricht es — was durch die Bemerkung motivirt ist, daß Ottilie wohl auch fremde Aufzeichnungen benützt habe — auch solche Betrachtungen und Empfindungen aus, die nicht sowohl in den Gesichtskreis der Handelnden als vielmehr nur in den Gesichtskreis der liebevoll Theilnehmenden fallen können. Auch ist es sicher kein Zufall, sondern es ist mit feinbewußter Kunstabsicht dem strophischen Parallelismus der antiken Tragik nachgebildet, daß der erste Theil des Romans, die Schürzung, und der zweite Theil, die Lösung, durchaus gleiche Gliederung haben; ein jeder Theil umfaßt achtzehn Kapitel.

Kein anderes dramatisches Werk Goethe's hat eine so scharfe Zuspitzung des dramatischen Gegensatzes. Kein anderes Werk Goethe's hat eine so bis in das Einzelnste gefeilte und berechnete Durchführung.

Woher kommt es also, daß trotzalledem die Wahlverwandtschaften einen so unbefriedigenden und peinigenden Eindruck zurücklassen? Woher kommt es, daß, um mit Goethe selbst zu sprechen, der frommen und reinen Herzen, die zu den Wahlverwandtschaften ein unbefangenes Verhalten haben, nur wenige sind?

Und woher kommt es, daß grade die allerentgegengesetztesten Vorwürfe erhoben werden? Als der Roman erschien, entsetzte man sich, daß er eine Rechtfertigung und Beschönigung des Ehebruchs sei; die neuste Kritik dagegen rügt, daß er die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe zu grausamem Molochsdienst steigere. Jene schelten, daß der Dichter Eduard und Ottilie als Märtyrer schildert und sie zuletzt mit einem verklärenden Glorienschein schmückt. Diese fragen, warum sie der Dichter überhaupt zu Märtyrern macht, da doch die sittliche Vernunft fordere, die längst gelöste Ehe Eduard's und Charlotten's wirklich zu lösen.

Der Grundmangel ist das Dunkle und Peinigende des Grundmotivs.

Wir glauben weder an die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe, wie sie hier mit dem Anspruch unbezweifelbarer Geltung als Schicksalsmacht auftritt, noch glauben wir an jene prädestinirte fatalistische Naturverzauberung, wie sie hier als andere Schicksalsmacht jener ersten Schicksalsmacht entgegengestellt wird, wenigstens nicht in dieser phantastischen Weise. Die Tragik der Wahlverwandtschaften erscheint uns nicht als eine unentrinnbar naturnothwendige, unentrinnbar zwingende, wie sie der Dichter beabsichtigte, sondern nur als eine willkürlich erkünstelte, spitzfindig erklügelte.

Goethe selbst aber hielt diese Motivirung für keine erkünstelte, sondern für eine aus den tiefsten Lebensräthseln heraufgeholte.

Meist bemüht sich die Kritik, und zwar die wohlmeinende ganz vornehmlich, den fatalistischen Zug der Wahlverwandtschaften zu etwas blos Nebensächlichem, zu einer oberflächlichen Arabeske herabzudrücken. Es war aber dem Dichter voller und aufrichtiger Ernst mit der scharfen Hervorkehrung der heimlich wirkenden Naturgewalt, die Ottilien's Verhängniß war.

Vergessen wir nicht, daß die Zeit der Abfassung der Wahlverwandtschaften die Blüthezeit der deutschen Naturphilosophie ist. Der Erforschung der Analogien zwischen Geist und Natur, insbesondere der Erforschung der dunklen Zustände, in denen sich das

Bewußte und Unbewußte wunderhaft berühren, sorgsam nachzugehen, war eine wissenschaftliche Aufgabe, von welcher die gesammte Zeitstimmung auf's Lebhafteste erregt und durchzittert wurde. Wir sehen dasselbe Motiv, welches Ottilien's eigenstes Wesen ist, in ganz ähnlicher Anwendung in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Es ist eine sehr beachtenswerthe Thatsache, daß Goethe am 6. December 1807, also grade in jenen Tagen, da er sich zuerst seiner Liebe zu Minna Herzlieb bewußt ward, in Jena mit Riemer ein Gespräch führte, das den traumhaften mystischen Empfindungen und Ahnungen des unendlichen Zusammenhangs der Geister- und Körperwelt sehr bestimmt das Wort sprach. Und es ist eine nicht minder beachtenswerthe Thatsache, daß er noch in jenem Gespräch mit Sulpiz Boisserée am 5. October 1815 auf der Fahrt zwischen Karlsruhe und Heidelberg die Ehrfurcht vor der uns umgebenden geheimnißvollen Naturmacht mit seiner Liebe zur Heldin der Wahlverwandtschaften in nächsten Bezug brachte. Sulpiz Boisserée setzt hinzu: „Er wurde zuletzt fast räthselhaft ahnungsvoll in seinen Reden".

Im Cotta'schen Morgenblatt von 1809 (4. September. Nr. 211) hat Goethe eine kurze Selbstanzeige der Wahlverwandtschaften gegeben. Auch sie betont ganz ausdrücklich diese fatalistische Naturseite. Diese denkwürdige Anzeige lautet: „Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen; und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnißrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr als doch überall nur Eine Natur ist, und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Nothwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind."

Mögen wir die Ueberschwenglichkeiten der Naturphilosophie belächeln; aber die Frage selbst ist eine noch ungelöste und hat

grade durch die neuere materialistische Anschauungsweise wieder verstärkte Geltung gewonnen. Es handelt sich um die Grundfrage alles Daseins, um das Verhältniß von Vernunftfreiheit und unüberwindlicher Naturabhängigkeit, um die Einwirkung der Imponderabilien des Naturlebens auf die Gestaltung und Ausbildung des Allerpersönlichsten. Goethe hat daher dieses tiefgreifende und doch vielleicht für immer unerforschliche Welt- und Lebensräthsel nie wieder aus den Augen verloren. Oft und gern weilen die Betrachtungen seines Alters, in Schrift und Wort, dichterisch und wissenschaftlich, auf diesem geheimnißvollen engen Naturbezug. In sichtlicher Anlehnung an das Sokratische Daimonion nannte er ihn das Dämonische. Als dämonisch gilt ihm Alles, was mit der überwältigenden Macht unmittelbarer Naturoffenbarung hervorbricht und darum im Begreifen des Verstandes und der Vernunft nicht bruchlos aufgeht, sei es ein furchtbar Ungeheuerliches oder ein scherhaft Göttliches.

Im zwanzigsten Buch von Dichtung und Wahrheit, bei Gelegenheit der Egmonttragödie, hat Goethe die tragische Seite dieses unaussprechlichen Begriffs des Dämonischen ausführlich zur Sprache gebracht. Wir schlafen Alle auf Vulcanen. Aber mehr als vom Egmont gilt es von den Wahlverwandtschaften, wenn es dort tiefsinnig heißt: „Obgleich jenes Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestiren kann, ja bei den Thieren sich auf's Merkwürdigste ausspricht, so steht es doch vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen, denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht. ... Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen überwiegend hervortritt. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen ....; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus und

sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie .... Sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse, Niemand ist gegen Gott als Gott selbst.“ Goethe hat auch nicht unterlassen, das seherisch Göttliche dieser dämonischen Naturkraft zur Darstellung zu bringen. Was in Ottilien zerstörend waltet, waltet in der wundersamen Gestalt Makarien's in den Wanderjahren beseligend und befreiend.

Dichtung und Wahrheit. Der westöstliche Divan. Lehrgedichte. Sprüche.

Goethe war jetzt ein Sechziger. Aber wer könnte zweifeln, daß im Dichter der Wahlverwandtschaften noch die frischeste Schöpferkraft sprudelte? Ja zuweilen regte sich grade jetzt wieder eine muthwillige Fröhlichkeit der Stimmung, wie sie Goethe seit seinen goldenen Jünglingstagen nur selten gehabt. Eine Reihe der herrlichsten Gesellschaftslieder stammen aus dieser Zeit; das „Ergo bibamus“, das: „Donnerstag nach Belvedere, Freitag geht's nach Jena fort“, das „Ich hab meine Sach auf Nichts gestellt, Juchhe!“, das „Ich habe geliebt, nun lieb ich erst recht“, und vieles Andere dieser Art. „Kein Dichter soll heran, der das Aechzen und das Krächzen nicht zuvor hat abgethan.“ Dazu Balladen wie Johanna Sebus, der Todtentanz, der getreue Eckart. Die galanten Novellen von Casti, Bandello, Atanasio de Verrocchio (Domenico Batacchi) verlockten ihn sogar, eine Anzahl Gedichte zu schreiben, deren Wesen, wie er am 27. April 1810 in einem Briefe an Charlotte von Schiller sich ausdrückt, darin besteht, daß man sie nicht vorlesen kann. Eines dieser Gedichte „Das Tagebuch“ ist jetzt bekannt geworden. Es ist voll dreister Sinnlichkeit, an das Keckste streifend, was Ariost

jemals gewagt hat; mit unbeirrbarem Schönheitssinn weiß aber der Dichter das Verfängliche zu läutern, ja zu rein sittlicher Wirkung zu steigern.

Und zugleich war Goethe von unermüdlicher wissenschaftlicher Thätigkeit. Im Jahr 1810 erschien die lang vorbereitete, immer wieder zurückgehaltene Farbenlehre. Gleichzeitig brachte das Morgenblatt (1810. Extrabeilage Nr. 8) eine kurze und klar faßliche Gesammtübersicht als „Leitfaden für Freunde und Widersacher", die auch jetzt noch die vollste Beachtung verdient. Die Grundanschauung war nur eine erweiterte und vertiefte Ausgestaltung der vor zwanzig Jahren veröffentlichten Beiträge zur Optik. Die Physiker wurden daher jetzt ebensowenig bekehrt als früher, und sie können und werden sich nicht bekehren. Aber was in der Goethe'schen Farbenlehre fruchtbar und bleibend ist, die mächtige Anregung für die Physiologie des Sehens, die feine Beobachtung der sinnlich sittlichen Wirkung der Farbe und des künstlerischen Colorits, die eingehende Darlegung der Geschichte der Farbenlehre, das gehört erst der neuen Bearbeitung an.

Allmählich aber machten sich doch die zunehmenden Jahre bemerkbar. Nicht in der Gesinnung und Denkart; aber in der Art der Themata, die sich jetzt vorzugsweise in sein Denken und Dichten drängen, und in der Art ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Behandlung.

Man kann diese Wendung nicht besser bezeichnen als mit den Worten, welche Goethe den erläuternden Abhandlungen seines Westöstlichen Divan vorausschickte: „Wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung."

„Du hast getollt zu Deiner Zeit mit wilden,
Dämonisch genialen jungen Schaaren,
Dann sachte schlossest Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weisen, göttlich milden."

Zu derselben Zeit, als Goethe die Wahlverwandtschaften und jene lebensheiteren Gesellschaftslieder dichtete, meldete sich in ihm das

Bedürfniß des beschaulichen Rückblicks auf seine Vergangenheit. Er begann, sich bereits selbst geschichtlich zu werden.

Goethe schrieb seine Lebensgeschichte.

Schon ein Brief Schiller's vom 12. Januar 1797 hatte ihn zur Darlegung der Chronologie seiner Schriften aufgefordert. Seitdem scheint Goethe im Stillen diesem Plan nachgegangen zu sein. Die Anzeige, welche er 1806 in der Jena'schen Literaturzeitung über Johann von Müller's Selbstbiographie veröffentlichte, bezeugt, wie klar er sich bereits die theoretischen Grundsätze eines solchen Unternehmens gemacht hatte. Am 28. August 1808, an Goethe's Geburtstag, ward, wie Riemer in seinen Mittheilungen erzählt, der Entschluß der Ausführung gefaßt. Die Durchsicht und Herausgabe der Papiere Philipp Hackert's wirkte fördernd und ermuthigend; warum sollte Goethe, was er für einen Anderen that, nicht auch für sich selbst thun? Im October 1811 erschien der erste Band, unter dem Titel: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit"; 1812 der zweite, 1814 der dritte. Der Abschluß des vierten Bandes, welcher bis zum Eintritt in Weimar führt, erfolgte erst 1831. Bald stellten sich die „Italienische Reise", die Schweizerreise von 1797, die Schilderung der Campagne in Frankreich 1792 und die Belagerung von Mainz 1793, die Tag- und Jahreshefte, zuletzt die Darstellung des „Zweiten römischen Aufenthalts", ergänzend und fortführend zur Seite.

Goethe's Selbstbiographie ist eines seiner wirksamsten und unvergänglichsten Meisterwerke. Thatsächlicher und wahrhafter, liebenswürdiger und bescheidener sind niemals biographische Selbstbekenntnisse geschrieben worden. Manches ist, wie wir jetzt bei täglich neu zuströmenden Quellen mit Sicherheit wissen, aus verblichener Erinnerung unzulänglich oder in ungenauer Zeitfolge geschildert; für die grellen Wirren der Sturm- und Drangperiode fand der in sich Fertige und Abgeschlossene nicht mehr den zutreffenden Localton. Aber der innerste Kern, die Schilderung der angeborenen Eigenart, die Schilderung der bestimmenden Eindrücke im älterlichen Hause und auf der Universität, hebt sich mit einer so warm individualisirten

Anschaulichkeit und mit einer so scharfen Feinfühligkeit für das wahrhaft Wesentliche und Entscheidende heraus, daß Gervinus mit Recht sagt, es sei dieser Selbstbiographie gelungen, das, was sich am meisten dem Pragmatismus entziehe, die Entfaltung eines genialen Geistes, pragmatisch darzulegen. Goethe war vollauf berechtigt, seine biographischen Bekenntnisse als Dichtung und Wahrheit zu bezeichnen; nicht blos in dem anspruchslosen Sinn, den er einmal in einem seiner Briefe an Zelter (Bd. 5, S. 393) hervorhebt, daß er sich die Befugniß wahren wollte, bei Lücken und Undeutlichkeiten des Gedächtnisses einzelne Fäden durch die nachempfindende Phantasie einzuschalten, sondern weit mehr noch in der tieferen Bedeutung, daß das Leben eines so großen und reinen Menschen, der sich trotz aller Irrungen und Hemmnisse in seinem dunklen Drange doch immer des rechten Weges bewußt ist, auch in der schlichtesten Wahrheit, ja in dieser am meisten, mit der hoheitsvollen Macht eines großen geschichtlichen Gedichts wirkt. Und indem Goethe seine Lebens- und Gemüthszustände schildert, das Werden seiner Persönlichkeit und seinen allmählich vorschreitenden Bildungsgang, die Eindrücke, die er von der Außenwelt, von bedeutenden Menschen, von den ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, von den Stimmungen und Kunstformen der Alten und Neuen, der vaterländischen und der fremden Literaturentwicklungen empfing, und die großartigen Rückwirkungen, die er bereits mit seinen ersten gewaltigen Dichtungen auf die Zeitgenossen ausübte, wird diese Schilderung über das enge Privatleben hinaus zugleich ein so lebensvolles, tief gründliches, umfassendes Zeit- und Kulturbild, daß sie das zielzeigende Muster aller Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung geworden ist. Statt unverständig über mangelnden Geschichtssinn bei Goethe zu sprechen, ziemt es, auch nach dieser Seite hin sein demüthig bei Goethe in die Schule zu gehen.

Erst durch diese Selbstbiographie wurde das tiefere Verständniß Goethe's eröffnet. Erst jetzt fühlten und erkannten die Weiterstehenden, was die persönlichen Freunde Goethe's schon längst wußten, daß er nicht blos ein großer Dichter, sondern vor Allem auch ein

großer und schöner Mensch sei, daß Leben und Dichten bei ihm in innigster und untrennbarster Wechselwirkung stehe. Zahlreiche Briefwechsel haben uns seitdem seine geheimsten Herzensergießungen offenbart. Keines anderen Menschen Seelenleben durchschauen wir so bis in das Einzelnste und Innerste wie das Seelenleben Goethe's. Und mit jedem neuen Fund persönlichster Bekenntnisse wird sein Bild nur immer gewaltiger und reiner, nur immer edler und liebenswürdiger.

Und derselbe stillbeschauliche Zug, welcher Goethe zu der Abfassung seiner Lebensgeschichte geführt hatte, wurde jetzt mehr und mehr der vorwaltende Zug auch seiner Dichtung.

Die Lyrik, auf welche sich Goethe's dichterisches Schaffen lange Zeit fast ausschließlich beschränkt, wendet sich zum Gedanken- und Lehrhaften, und die leidenschaftlichen Lieder, zu denen den Sechziger Marianne Willemer und den Siebziger noch Ulrike von Levezow begeisterten, sind nur vereinzelte Unterbrechungen. In Lehrgedichten und Sinnsprüchen liebt Goethe zu sagen, was er als Frucht und Kern seines unablässigen Kämpfens und Ringens gewonnen, in welcher Lebens- und Weltanschauung er für sein Denken und Wollen Befriedigung und Erfüllung, Halt und Richtschnur gefunden.

Zunächst war ein äußerer Anlaß wirksam, um Goethe nochmals wie vor vierzig Jahren als begeisterten Verkünder Spinoza's auftreten zu lassen. In den Annalen erzählt er selbst, daß vornehmlich Jacobi's Schrift von den göttlichen Dingen den Anstoß dazu gab. Wie konnte ihm das Buch eines alten Freundes willkommen sein, welches den Satz durchführen sollte, daß die Natur Gott verberge? Je inniger er sich in seinem langen Forscher- und Denkerleben in die Anschauungsweise eingelebt hatte, die ihm Gott in der Natur, die Natur in Gott zeigte, so daß diese Vorstellungsart den Grund seiner ganzen Existenz machte, um so tiefer verletzte ihn dieser einseitig beschränkte Ausspruch, welcher der Wissenschaft allen Boden nahm. Ein Brief Goethe's an Knebel vom 8. April 1812 bestätigt die leidenschaftliche Erregtheit, in welche Goethe durch dieses Buch versetzt ward. Und Jacobi stand nicht vereinzelt. Ueberall wild aufwuchernde

Verdüsterungen, überall das bedrohliche Katholisiren der Romantiker, die neu aufgeputzte Frömmelei haltloser Schönseligkeit.

Als Dichter und Künstler griff Goethe, wie er am 6. Januar 1813 an Jacobi selbst schreibt, gern in die phantasievolle Welt des Polytheismus; in seiner Naturbetrachtung blieb er begeisterter Pantheist.

· Es ist bekannt, daß das Gedicht „Groß ist die Diana der Epheser“ (Apostelgeschichte 19, 24—39) unmittelbar gegen Jacobi gerichtet ist „Ich bin,“ schreibt Goethe am 10. Mai 1812 aus Karlsbad an Jacobi, „nun einmal einer der Ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehren des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnißvollen Gestalten zugebracht hat und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgendein Apostel seinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formlosen Gott aufdringen will.“

Allein bald darauf begannen in Goethe selbst andere Gedankenreihen sich zu erschließen. Die orientalische Welt begann ihn anzuziehen, und mit ihr trat die Vorstellung eines persönlichen, die Geschicke leitenden Gottes wieder in seine innere Welt ein.

„Närrisch, daß Jeder in jedem Falle,
Seine besondere Meinung preist;
Wenn „Islam“ gottergeben heißt,
Im „Islam“ leben und sterben wir alle.“

Und an Willemer schrieb er ausdrücklich in demselben Sinn, daß zum „Islam“ früher oder später sich Jeder bekennen müsse.

Die Idee des Westöstlichen Divan war durch die im Jahr 1813 erschienene Hafisübersetzung von Hammer-Purgstall angeregt worden. Goethe wurde von der heiteren Beschaulichkeit des fremden Dichters mit der Anziehungskraft eines verwandten Genius angezogen. Ausgedehnte Studien über orientalische Sitte und Denkart, insbesondere über die arabisch-persische, folgten. Die schöpferische Nachbildung war dem schöpferischen Geist Goethe's um so natürlicher und nothwendiger, je mehr es ihn reizte, sich aus dem Beengenden

und Beängstigenden der bedrohlichen Weltereignisse in die reine Patriarchenluft des Orients zu flüchten, und je mehr sich die mohamedanische Mythologie und Symbolik geeignet zeigte zum Aussprechen seiner still innigen Gottes- und Lebensidee.

Die meisten dieser orientalisirenden Gedichte stammen aus den Jahren 1814 und 1815, besonders aus den im Sommer und Herbst dieser Jahre unternommenen Rheinreisen. Einzelnes kam durch Tageblätter und Taschenbücher in Umlauf. Die Sammlung erschien erst im October 1819. Goethe machte die erste Mittheilung von seinem Unternehmen im Morgenblatt 1816, Nr. 48. Er kündigte es unter dem Titel an: „Westöstlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Orient."

So unbegreiflich unbeholfen dieser Titel in seinem sprachlichen Ausdruck war, sachlich war er durchaus bezeichnend. Auch unter dem Turban und Kaftan schlägt das Herz Goethe's ureigen deutsch.

Wir unterscheiden im Westöstlichen Divan drei verschiedene Bestandtheile. Die erste Gruppe besteht aus Gedichten, welche lediglich dazu bestimmt sind, dem Ganzen den physiognomischen Localton zu geben, uns in die eigenthümliche Witterungsatmosphäre des Orients einzuführen. Es sind theils wörtliche Uebertragungen, theils freie Nachbildungen. Die zweite Gruppe besteht aus den leidenschaftlichen Liebesgedichten, die im „Buch Suleika" zusammengefaßt sind. Hermann Grimm hat in einer feinsinnigen Abhandlung im Juliheft der „Preußischen Jahrbücher" 1869 bewiesen, daß alle Gedichte, in denen Suleika selbst spricht, ganz besonders auch das herrliche Gedicht „Ach um Deine feuchten Schwingen, West! wie sehr ich Dich beneide", mit geringen Veränderungen von Marianne Willemer herrühren, der jungen Frau eines alten Frankfurter Kaufherrn, die für Goethe die leidenschaftlichste Liebe faßte, als er im September 1814 und im August 1815 eine Zeitlang auf ihrem Landhause zu Frankfurt verweilte. Indeß bleibt genug als Goethe's Eigenthum übrig; vor Allem jenes wunderbar tiefsinnige Schöpfungsgedicht: „Ist es möglich, Stern der Sterne! Drück' ich wieder dich an's Herz?" Die dritte und wichtigste Gruppe aber besteht aus Gedichten und

Sinnsprüchen, welche die fromme Naturreligion der Perser und die klare und freie Heiterkeit der auf diese Naturreligion gegründeten Lebensanschauung dichterisch darstellen und verherrlichen. Glückselige Lust der Liebe und des Weins; glückseliger Friede einer Seele, welche weiß, daß Alles nur der verschwindende Theil einer unendlichen Daseinskette ist, die in Gott lebt und webt, in ihm vergeht und in ihm sich verklärt!

Goethe selbst hat kein Hehl daraus gemacht, in welcher dieser drei Gruppen sein eigenstes Wesen lag. Als am 12. Januar 1827 in einer musikalischen Abendunterhaltung einige Lieder aus dem Divan gesungen wurden, sagte Goethe zu Eckermann: „Ich habe diesen Abend die Bemerkung gemacht, daß die Lieder des Divan gar kein Verhältniß mehr zu mir haben; sowohl was darin orientalisch als was darin leidenschaftlich ist, hat aufgehört in mir fortzuleben; es ist wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.“ Im Geist jener pantheistisch beschaulichen Gedichte aber hat er fortgedichtet bis in sein spätestes Alter.

Im Divan steht jenes wundersame, am 31. Juli 1814 in Wiesbaden entstandene Gedicht, das mit den Worten beginnt:

„Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.“

und dessen Schluß ist:

Und so lang Du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde!“

Und im Divan steht jenes tiefsinnige Gedicht:

„Und nun sei ein heiliges Vermächtniß
Brüderlichem Wollen und Gedächtniß:
Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung.“

Es ist nur eine andere Wendung desselben Gedankens, wenn im „Buch des Paradieses“ der Einlaßbegehrende auf die

Frage, ob er Wundermale gläubigen Martyriums aufweisen könne, antwortet:

„Nicht so vieles Federlesen!
Laß mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein."

„Mit den Trefflichsten zusammen,
Wirkt ich, bis ich mir erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den schönsten Herzen prangt."

Nicht ohne Absicht hatte sich Goethe im Westöstlichen Divan in die orientalisirende Gewandung gehüllt. Es widerstrebte ihm, Proselyten zu machen oder sich mit der Welt zu überwerfen. In einem Gedicht aus dem Jahr 1814, das ursprünglich „Das Gastmahl der Weisen" hieß und jetzt den Titel „Die Weisen und die Leute" führt, fertigt er all die zudringlichen Fragen über Ewigkeit, Unendlichkeit, Seele, Geist, Unsterblichkeit, Willensfreiheit und Vorherbestimmung, mit denen die Philister den Wissenden so oft lästig fallen, mit heiterem Humor ab; und selbst dieses Gedicht hielt er vorsichtig zurück. Um so wichtiger und denkwürdiger sind Gedichte wie: „Prooemium, Eins und Alles, Epirrhema, Antepirrhema, Urworte", die er bald darauf veröffentlichte.

Seine Naturbetrachtung faßt sich auch jetzt in die Formel des „Eins und Alles" zusammen. In dem gleichnamigen Gedicht ruft er mit Begeisterung aus:

„Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der Einzelne verschwinden". . . . .
„Denn alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will."

Allein die zwanziger Jahre zeigen darauf wieder eine entschiedene, die letzte Wendung in der Denkart des greisen Meisters, Sie wird besonders von den zahlreichen „Sprüchen in Prosa" bezeugt, die er in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an verschiedenen Stellen veröffentlichte und die nach seinem Tode als „Reflexionen und Maximen" — etwa tausend an der Zahl — gesammelt worden sind. Charakteristisch für sie ist die entschiedene Anlehnung an Kant, der

in den neunziger Jahren so stark auf Goethe gewirkt hatte, und den er jetzt auch in den Gesprächen mit Eckermann und dem Kanzler von Müller auf's höchste pries. Die Ablehnung des Erforschens des Unerforschlichen, aber zugleich die strengste Betonung des Kantischen Pflichtbegriffs und die Anerkennung der aus ihm sich ergebenden religiösen Postulate sind die Signatur dieser Reflexionen, deren Gedankeninhalt auch in den „Wanderjahren“ und im Abschluß des Faust sich manifestirt. Auch einzelne Lehrgedichte entstanden noch in dieser Zeit; so besonders das großartige „Vermächtniß“, das, wie Goethe am 12. Februar 1829 zu Eckermann äußerte, als Widerspruch gegen das oben erwähnte Gedicht „Eins und Alles“ geschrieben wurde. Es beginnt mit den Worten: „Kein Wesen kann zu nichts zerfallen“ und gipfelt in den Versen:

„Sofort nun wende Dich nach innen,
Das Centrum findest Du da drinnen. . . .
Wirst keine Regel da vermissen;
Denn das selbständige Gewissen
Ist Sonne Deinem Sittentag.“

Die Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum“.

Wie hätte Goethe, der in rastloser Thätigkeit sich von Jahr zu Jahr Steigernde, theilnahmlos bleiben können bei den großen Bewegungen der Naturwissenschaft und der Kunst und Literatur, die sich rings um ihn erhoben und die Das, was er selbst gewollt und erstrebt hatte, bald herrlich bestätigten und erfüllten, bald in Wege einlenkten, die er nicht ohne tiefsten Schmerz gewahrte?

Es drängte ihn mitzusprechen, fördernd, leitend, warnend. Aus diesem Gefühl entsprangen seine Zeitschriften: „Zur Naturwissenschaft überhaupt, zur Morphologie insbesondere“ (1817—1824) und „Ueber Kunst und Alterthum“ (1816—1832).

In der Naturwissenschaft blieb Goethe auf seinem alten Standpunkt. Wir wissen, wie krankhaft reizbar er war über das fortdauernd ablehnende Verhalten der Fachgelehrten gegen seine Farbenlehre, über das Emporkommen der Vulcanisten in der Geologie. Um so erfreuter war er über den Sieg seiner anatomischen Anschauungen.

Es hat etwas tief Rührendes, mit welcher neidlosen Anerkennung er die epochemachenden Leistungen von Carus und d'Alton begrüßte; er pries es als höchstes Glück, sich in die Jugend hineingewachsen zu fühlen und mit ihr fortwachsen zu können, auf einer Altersstufe, auf welcher man sonst nur die vergangene Zeit zu loben pflege. Im Januar 1826 schrieb Goethe in einem an Carus und d'Alton gemeinsam gerichteten Briefe: „Wenn ich das neuste Vorschreiten der Naturwissenschaften betrachte, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der in der Morgendämmerung gegen Osten ging, das heranwachsende Licht mit Freuden anschaute und die Erscheinung des großen Feuerballs mit Sehnsucht erwartete, aber doch bei dem Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den gewünschten gehofften Glanz nicht ertragen konnten.“ Und ähnlich lauten die von Goethe am 8. Juni 1828 an Carus (ebend. S. 39) gerichteten Worte, die in einem Briefe Goethe's an den Grafen Caspar von Sternberg zwei Tage später ganz gleichlautend wiederholt werden: „Ein alter Schiffer, der sein ganzes Leben auf dem Ocean der Natur mit Hin- und Wiederfahren von Insel zu Insel zugebracht, die seltsamsten Wundergestalten in allen drei Elementen beobachtet und ihre geheim gemeinsamen Bildungsgesetze geahnt hat, aber, auf sein nothwendigstes Ruder-, Segel- und Steuergeschäft aufmerksam, sich den anlockenden Betrachtungen nicht widmen konnte, erfährt und schaut nun zuletzt, daß der unermeßliche Abgrund durchforscht, die aus dem Einfachsten in's Unendliche vermannichfaltigten Gestalten in ihren Bezügen an's Tageslicht gehoben und ein so großes und unglaubliches Geschäft wirklich gethan sei. Wie sehr findet er Ursache, verwundernd sich zu erfreuen, daß seine Sehnsucht verwirklicht, sein Hoffen über allen Wunsch erfüllt worden.“ In Geoffroy de St. Hilaires Sieg in der französischen Akademie feierte Goethe den Sieg seiner eigenen Sache.

Ganz anders in der bildenden Kunst. Hier ereignete sich das Ueberraschende, daß Goethe im Andrang neuzuströmender entscheidender Anregungen mit der ausschließlich antikisirenden Richtung brach, deren wirksamster Vorkämpfer er bisher gewesen.

So entschieden sich Goethe dem emporkommenden romantisirenden Kunstwesen, das er verächtlich das neukatholische nannte, entgegenstellte, die Romantiker setzten nichtsdestoweniger alle Hebel in Bewegung, Goethe auf ihre Seite zu ziehen. War es doch Goethe selbst gewesen, welcher in blühender Jugendzeit zuerst am mächtigsten altdeutsche Sinnesart wieder in's Leben gerufen und dadurch alles Gute, was jetzt für die Erkennung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale geschah, begründet hatte! Man zweifelte nicht, daß Goethe in seiner innersten Seele seinem Jugendtraum nicht untreu geworden; Goethe habe nur seitdem keine Kunde mehr von diesen Dingen bekommen. Ja, schon gab es Schwärmer, welche davon fabelten, die Propyläen und die heidnischen Götterbilder würden sinken, und statt Iphigenia werde eine große herrliche christliche Heilige Goethe mit dem Kranz der Unsterblichkeit schmücken.

Und in der That waren die Einwirkungen der Romantiker auf Goethe's Kunstanschauungen nicht erfolglos.

Der Gegensatz konnte anfangs nicht greller gedacht werden. Nicht nur, daß Goethe seiner Jugendbegeisterung für die Gothik so völlig entfremdet war, daß er in einem 1789 veröffentlichten Aufsatz über Baukunst sich nicht scheute, die Gothik nur eine multiplicirte Kleinheit und erfindungslosen Unsinn zu nennen; hervorgegangen aus der Bildungswelt des achtzehnten Jahrhunderts kannte er das Mittelalter überhaupt nicht. Wir würden es nicht glauben, wenn es Goethe in den Tag- und Jahresheften nicht selbst erzählte, daß er erst 1807 zum ersten Mal das Nibelungenlied las; im Jahr 1811 hat er noch kein Bild von van Eyck gesehen; so oft er den Thüringerwald durchstreift und so oft er in Ilmenau längeren Aufenthalt genommen hatte, war er doch niemals dazu gekommen, einen Ausflug zu den herrlichen romanischen Ruinen des benachbarten Paulinzelle zu machen. Und jetzt trat ihm dieses Zurückgreifen auf die Kunst des Mittelalters noch überdies als ein Anhängsel der romantischen Dichterschule entgegen, deren Schwächlichkeiten und phantastische Verirrungen ihn so tief ärgerten, daß er am 7. October 1810 an seinen Freund, den Grafen Reinhard, schrieb, daß wenn

er einen verlorenen Sohn hätte, er lieber wolle, er hätte sich bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in diesen Narrenwust sich verfange. Es ist das großartigste Zeugniß für die unverwüstliche Lernbegierde und Sachlichkeit Goethe's, daß er, der Sechzigjährige, trotzalledem auf diese neuen Anregungen einging und sich allmählich auch in sie nach Kräften einlebte.

Wir sind im Stande, diese denkwürdige Wandlung Goethe's genau zu verfolgen. Am 9. Mai 1808 schreibt Friedrich Schlegel an Sulpiz Boisserée, daß er Goethe in Weimar Mosler's Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden vorgelegt habe. „Ich sagte ihm," fährt Schlegel fort, „es hätten Einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Secte und Phantasterei gemacht; das sei hier gar nicht der Fall, wir wollten blos der Vergessenheit entreißen, was ohne Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Theil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei. Meine Absicht habe wenigstens das gewirkt, daß eine bedeutende Anzahl vortrefflicher Kunstwerke vom Untergang gerettet worden." Schlegel setzt hinzu: „Es schien Eindruck zu machen, und er versprach, die Sache mit Theilnahme und Ernst aufzunehmen." Im Frühling 1810 schickte Boisserée zuerst die Zeichnungen und Risse des Kölner Doms an Goethe. Am 14. Mai 1810 schrieb Goethe an Graf Reinhard, es sei zu loben, daß diese Zeichnungen den Sinn einer vergangenen Zeit wieder mit wahrhaft treuem und historischem Sinn vergegenwärtigen, und gewiß sei der Grundriß des Domes, wie er hier vorliege, eines der interessantesten Dinge, die seit langer Zeit in architektonischer Hinsicht vorgekommen. Er habe sich früher auch mit diesen Dingen beschäftigt und eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Façade er auch jetzt noch für größer gedacht halte als die Façade des Kölner Doms; aber so höchst merkwürdig dieser Geschmack der Baukunst sei, so sei dieses ganze Wesen doch nur ein Raupen- und Puppenzustand, in welchem die ersten italienischen Künstler auch gesteckt, bis endlich Michel Angelo, indem er die Peterskirche concipirte, die Schale zerbrochen und sich als wundersamen Prachtvogel der Welt dargestellt habe. Anfang Mai 1811 kam Sulpiz Boisserée

nach Weimar. Goethe war zuerst spröde und zurückhaltend; zuletzt aber wurde er von der Macht der Eindrücke übermannt. Boisserée sagt schön in seinem Tagebuch: „Ich fühlte die uns im Leben so selten beschiedene Freude, einen der ersten Geister von einem Irrthum zurückkehren zu sehen, wodurch er an sich selber untreu geworden war; ich sprach wie eben meine Stimmung mir eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen.“ Weit kühler freilich schreibt Goethe über diese Begegnung an den Grafen Reinhard, er habe Sulpiz in allen Dingen gut begründet gefunden und glaube ihn in der Geschichte der Architektur und Malerei auf dem rechten Wege; es sei ihm sehr angenehm gewesen, durch den Umgang mit Boisserée diese für ihn schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder auffrischen zu können. Jedoch die Bekehrung war in der That erfolgt. Ein enges, nur durch den Tod gelöstes Freundschaftsverhältniß verknüpfte fortan Goethe mit Boisserée. Goethe sah in den Bestrebungen Boisserée's zur That geworden, was er selbst einst geahnt und erstrebt, dann aber, von einer entwickelteren Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen hatte. Der Hinblick auf diese Bestrebungen Boisserée's war der Grund, daß er den sinnigen Spruch: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle“, dem zweiten Theil von Wahrheit und Dichtung vorsetzte.

Die frische Jugendlichkeit, mit welcher Goethe sich in diese neue Welt warf, ist bewunderungswürdig. Unausgesetzter Briefwechsel mit Boisserée und dessen Gesinnungsgenossen. Und in den Jahren 1814 und 1815 unternahm Goethe eigens zu diesen Kunstzwecken wiederholte Reisen an den Rhein, die, wie er sich in den Tag- und Jahresheften ausdrückt, seine Begriffe von der „älteren deutschen Baukunst immer mehr und mehr erweiterten und reinigten und die ihm die gewaltigen Eindrücke der großen Gemäldesammlungen Walraff's und der Gebrüder Boisserée brachten.

In einer kleinen Schrift „Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden“, welche im Juli 1816 erschien, sucht Goethe von diesen Eindrücken und von den Wünschen, Hoffnungen und Vorsätzen der auf das Mittelalter gerichteten Kunstbestrebungen öffentlich Bericht zu geben. Allmählich erweiterte sich dieser Rechenschaftsbericht zu einer ständig fortgeführten Zeitschrift.

Bedenkt man den damaligen Stand der Kunstwissenschaft, so wird Jedermann eingestehen müssen, daß diese Schilderungen der „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar“ trefflich geschrieben sind. Erscheinen sie manchem Enthusiasten vielleicht nicht warm und überschwenglich genug, so ist zu erwägen, daß, wie auch Boisserée und selbst Friedrich Schlegel anerkannte, grade diese Mäßigung am meisten dazu beitrug, auch in Widerstrebenden Antheil für die neue Richtung zu wecken.

Für Goethe's Kunstanschauung erwuchs aus diesen Einwirkungen ein unendlich befruchtender und nachhaltiger Vortheil. Er wurde allerdings nicht ein Mittelalterlicher mit den Mittelalterlichen; solche Romantik mußte seinem kerngesunden, von aller Glaubensbefangenheit freien, ächt und rein menschlichen Wesen fern bleiben. Aber er fühlte und erkannte, daß die einseitige und ausschließliche Anlehnung an die Antike den modernen Menschen, welcher die großen Errungenschaften der durch das Christenthum begründeten tieferen Gemüthsinnerlichkeit in sich trägt, nicht ganz erfüllen und befriedigen könne. Goethe, welcher als Dichter so unvergängliche Werke ächtester und lebensvollster Renaissancekunst geschaffen hatte, fühlte und erkannte nunmehr wärmer als zuvor auch die tiefe geschichtliche Bedeutung und Mustergiltigkeit der Renaissance für die bildende Kunst, als der vollendetsten Einheit und Versöhnung des Antiken und Modernen. Und zwar der Renaissance in ihren verschiedenartigsten Gestaltungen und Erscheinungsweisen. Es ist überaus bezeichnend, daß Goethe jetzt seine trefflichen Abhandlungen über Mantegna, Leonardo, Ruysdael und Rembrandt schrieb. Und wenn Goethe in seiner Besprechung von Rauch's Basrelief am Piedestal der Blücherstatue sagt, daß, wer in Darstellungen dieser Art immer ein alterthümliches Costüm vor sich zu sehen gewohnt war, vielleicht durch das völlig Moderne dieses

Reliefs beim ersten Anblick befremdet sei, sich aber gar bald überzeugen werde, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das sich erfreue, Porträts und Nationalphysiognomieen darauf zu finden, so ist dies ein Wort von unermeßlicher Tragweite, das weder dem Anhänger der Mengs'schen Schule noch dem leidenschaftlichen Parteigänger antikisirender Formengebung je möglich gewesen wäre.

Auf diesem Standpunkt stand Goethe, als er seinen berühmten und, fast möchte man sagen, berüchtigten Feldzug gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ der jungen deutschen Künstler in Rom eröffnete. Es geschah im Jahr 1817 im zweiten Heft von Kunst und Alterthum.

Da dieser Aufsatz zwar von Goethe veranlaßt, aber von Meyer geschrieben ist, fehlt er in Goethe's Werken. Erst in Seuffert's Neudrucken hat Weizsäcker ihn mit anderen kleinen Schriften von Heinrich Meyer wieder herausgegeben. Man kannte ihn daher lange nur vom Hörensagen. Die albernsten Irrthümer gingen unbesehen von Mund zu Mund. Man liebte es, Goethe als einen in Sachen der bildenden Kunst hinter der Höhe der Zeit Zurückgebliebenen darzustellen, welcher dem kühnen Flug genialer Künstlerjugend nicht zu folgen vermocht habe. Wer die Thatsachen sieht, wie sie sind, muß solcher vorgefaßten Meinung von Grund aus widersprechen. Die Wahrheit ist, daß Goethe die großartige Begabung und Bedeutung der Führer dieser neuen Richtung, namentlich Cornelius' und Overbeck's, insoweit deren Werke zu seiner Kenntniß gelangten, niemals verkannt hat, daß aber er, der Dichter des reinen und freien Menschenthums, er, der Zögling und der Vollender der großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, mit innerster Nothwendigkeit der Gegner einer Kunstrichtung sein mußte, die das Höchste nur in der ausschließlich kirchlichen Kunst und in der unbedingten Rückkehr zur mittelalterlichen Vergangenheit suchte. Sulpiz Boisserée hatte bei seinem ersten Besuch bei Goethe am 3. Mai 1811 die Faustzeichnungen von Cornelius mitgebracht. Goethe lobte, wie Sulpiz am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior schreibt, dieselben über

alles Erwarten. Und dasselbe Lob kehrt nicht nur in einem Brief Goethe's an Cornelius vom 8. Mai 1811 wieder, sondern auch in einem Briefe Goethe's an den Grafen Reinhard von demselben Tage. Ebenso schreibt Goethe am 14. Februar 1814 an Boisserée: „Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren, und so eine neue Kunstepoche zu gründen.“ Diese warme Theilnahme Goethe's ist jederzeit unverändert dieselbe geblieben. Als Goethe 1830 einen Stich von Cornelius' Unterwelt kennen lernte, fühlte er sich zwar, wie wir aus der Aufzeichnung Eckermann's vom 24. Februar ersehen, nicht ganz befriedigt; aber nichtsdestoweniger zeigen die gleichzeitigen Briefe Goethe's an Boisserée, wie er Cornelius immer ausschloß, wenn er in anderen Dingen mancher Verstimmung gegen München Raum gab.

Goethe hat gegen diese neue romantische Kunstrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen sie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenerthum sprechen. Die große Kunst des sechzehnten Jahrhunderts war aus der engen Klosterluft in die frische Weltfreudigkeit getreten und mit der freieren Weite des Inhalts war auch die künstlerische Form zu vollendeter Freiheit und Schönheit erblüht; und jetzt im neunzehnten Jahrhundert sollte die Kunst wieder in die Klosterzelle zurücktreten und wie in den Darstellungsgegenständen, so auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung ganz und gar die neuen weltlichen Eroberungen der höchsten Kunstepoche verleugnen! Schon gegen Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders hatte Goethe spottend gesagt, welch' eine unvergleichliche Schlußfolgerung es sei, daß, weil einige Mönche Künstler waren, nunmehr alle Künstler Mönche sein sollten. Und nun war im Lauf der Jahre schreckhaft offenbar geworden, daß dieses Wesen nicht ein rein künstlerisches blieb, sondern zugleich eine sehr bedenkliche religiöse Parteiwendung nahm. Die trübsten ultramontanen Beisätze mischten sich ein; Bekehrungen auf Bekehrungen, Sectengeist und Conventikelumtriebe in der gehässigsten Weise.

Wahrlich, unter diesen Umständen stand es Goethe sehr wohl an, daß es ihm heilige Gewissenssache war, endlich hervorzubrechen und auf Das, was ihm in diesem Treiben falsch, krankhaft und im tiefsten Grund heuchlerisch erschien, derb und unerbittlich loszugehen. „Lassen Sie uns bedenken,“ schreibt er am 1. Juni 1817 an Rochlitz, „daß wir dies Jahr das Reformationsfest feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für recht, der Nation und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft und, wäre es auch mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.“ Es erinnert an den zornmüthigen Eifer des früheren Xenienstreites, wenn Goethe, nachdem der Angriff geschehen ist, seinem Kampfgenossen Meyer freudig zuruft, die Hauptwirkung dieses Aufsatzes werde groß und tüchtig bleiben, denn alle Welt sei dieser Kinderpäpstelei satt. „Denken Sie auch nach,“ setzt Goethe am 7. Juni 1817 hinzu, „was wir Alles zunächst thun sollen, um die Herzensergießungen der Weimar'schen Kunstfreunde recht in vollem Maß hervorströmen zu lassen; es muß nun Schlag auf Schlag gehen.“ Und kurz darauf schreibt er ebenfalls an Meyer: „Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können; die Nazarener sind, merke ich, schon in Bewegung wie Ameisen, denen man im Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wiederherzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen; ich habe einige verwünschte Einfälle, von denen ich mir viele Wirkung verspreche.“ Diesen Eifer hat Goethe bis an sein Ende beibehalten. Noch am 22. März 1831 sagte er zu Eckermann: „Das Nazarenerthum ist von wenigen Einzelnen ausgegangen. Die Lehre war, der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleichzuthun; eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte Jeder schon von seiner Frau Mutter. Man braucht nur etwas auszusprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines großen Anhangs in der mittelmäßigen Menge gewiß zu sein.“

Und wie treffend spricht Goethe auch über die alterthümelnde Form, die bei den alten Meistern so entzückend und tief innig ergreifend wirkt, weil in ihnen Auffassung und Behandlung sich durchaus decken und einander mit innerster Nothwendigkeit bedingen, die aber bei den neuen Nachahmern nichts als willkürliche, künstlich angelernte, gleißnerische Manier ist! Anfänglich, als Goethe meinte, dieses Zurückgreifen auf die vorrafaelische Kunst solle nur eine Vorschule sein, um sich von ihr aus desto kräftiger in höhere Regionen zu erheben, war er billig und nachsichtsvoll; warm und theilnehmend wies er in jenem ersten Briefe an Cornelius den jungen Künstler von der älteren Weise auf die geläuterte Formentiefe Dürer's und der gleichzeitigen Italiener. Als er aber sah, daß die Meisten dieser im modischen Irrsal befangenen Kunstjünger auf Rafael und Tizian vornehm herabblickten und deren Formen- und Farbenschönheit als Verderb und Abfall bezeichneten, da ergrimmte seine schönheitverlangende Seele, und Meyer schrieb mit Goethe's voller Zustimmung in jenem Aufsatz, daß sie niemals den gesunden Sinn überreden würden, daß ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer sei, weil die Anordnung kunstlos, die Haltung und Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weise gebrochen und das Ganze eben deswegen flach und unfreundlich ausfalle. In den Aphorismen zu Kunst und Alterthum sagt Goethe: „Löste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los, und wir Deutschen sollen uns nur dann für Original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben; sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?“ Und in einem Gespräch mit Eckermann ruft er mit ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Kunstwesen einmal ärgerlich aus: „Niebuhr hat Recht gehabt, wenn er eine barbarische Zeit kommen sah; sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; denn worin besteht die Barbarei anders als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?“

In dem Gespräch mit Eckermann vom 17. Januar 1827 findet sich auch ein treffliches Wort gegen die heutige neue Gothik, welche sich so gern nicht blos für die ausschließlich christliche, sondern auch für die eigenartig deutsche Kunst ausgiebt, obgleich die Wissenschaft längst dargethan hat, daß die Gothik nordfranzösischen Ursprungs ist. Goethe nennt diese neue Gothik eine Art Maskerade, die mit dem lebendigen Tage in Widerspruch stehe und, wie sie aus einer leeren und hohlen Gesinnungsweise hervorgehe, so auch darin bestärke.

Es ist sehr zu bedauern, daß Goethe den nächsten Erfolg seines Angriffs sich selbst erschwert und geschmälert hatte. Meyer, welcher in Goethe's Auftrag den vielverrufenen Aufsatz über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst schrieb, sprach nur als Mann der Mengs'schen Schule. So gewann es den Anschein, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Einsichtig und treffend schrieb Sulpiz Boisserée nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes an Goethe, daß es eine Einseitigkeit sei, wenn dieser Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert. „Wir beklagen“, fährt Boisserée fort, „daß nicht, wie wir erwartet hatten, Sie selbst diesen Aufsatz unternommen haben; denn nur Sie mit Ihrem großen Sinn, empfänglich für alles Aechte, in welcher Gestalt es auch erscheine, nur Sie waren im Stande, die Aufgabe zu lösen und zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu zeigen.“

Uebersetzen wir aber die Sprache Meyer's in die Sprache Goethe's, d. h. lösen wir den Kern aus seiner unzuträglichen Umhüllung, so erhalten wir den einfachen Satz: Nicht eine christelnde und alterthümelnde Kunst, sondern eine rein und frei menschliche, eine harmonisch schöne, eine auf die unvergänglichen Vorbilder der Antike und der Renaissance gebaute.

Goethe war in der bildenden Kunst nicht ein Führer wie in der Dichtung und in einigen Fragen der Naturwissenschaft. Aber er war auch nicht, wie lange Zeit die Sage ging, ein in seinem

Verhältniß zur bildenden Kunst seiner Zeit Zurückgebliebener, sondern ein in seiner durch ernste und anhaltende Bildungsmühen errungenen Kunsteinsicht durch die Zeitwirren Unbeirrter.

Und zuletzt noch ein Wort über Goethe's Stellung zu den Literaturbestrebungen seiner jüngeren Zeitgenossen.

Die letzten Hefte von Kunst und Alterthum sind vorwaltend Literaturfragen gewidmet. Es behagte dem Greis, in läßlich bequemer Weise tagebuchartig auszusprechen, was ihn drückte und was ihn erfreute.

Mit Unrecht macht man Goethe den Vorwurf, er habe sich mehr als billig abgewendet von den Bestrebungen Derer, die nach ihm gekommen. Verbindet man seine öffentlichen Aeußerungen in Kunst und Alterthum mit seinen Gesprächen mit Eckermann, so sieht man deutlich, daß er theilnehmend auf das allmähliche Emporkommen Uhland's, Rückert's, Platen's und Heine's achtet, ja daß er sogar einzelne junge Dichter wie August Hagen und Karl Meyer mit einer liebevollen Zuvorkommenheit hervorhebt, welche die Folgezeit nicht eingelöst hat. Im Großen und Ganzen aber hat Goethe allerdings kein Hehl gemacht, daß ihm das junge deutsche Dichtergeschlecht nur ein Epigonengeschlecht war. Er vermißte tüchtigen inneren Gehalt, klare und zwingende Gegenständlichkeit; er rügte das Ueberwuchernde des schwächlich Subjectiven, er nannte das beginnende krankhafte Schwelgen im sogenannten Weltschmerz mit einem treffenden Wort Lazarethpoesie. „Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollen erst gesunden."

Wer kann es Goethe verargen, daß er angesichts dieser heimischen Irrungen gern in das Ausland schaute und daß er über die jungen deutschen Dichter Byron stellte, so wenig er sich auch über dessen wilde Ungebärdigkeit täuschte, und Moore und Walter Scott und Beranger und Manzoni.

Goethe war sich wohl bewußt, daß es besonders sein eigenes Dichten gewesen, das auf diese Ausländer befreiend und leitend eingewirkt habe. Auf Grund dieser Wahrnehmung sprach er jetzt gern von dem Beginn einer allgemeinen Weltliteratur und pflegte diesen

Betrachtungen über die Weltliteratur das stolze Wort beizufügen, daß der Deutsche in dieser regen Ideenwanderung fortan mehr der Gebende als der Empfangende sei.

Wilhelm Meisters Wanderjahre und der zweite Theil des Faust.

Im Jahre 1823 überstand Goethe zwei schwere Krankheiten. Sein rastloser Arbeits- und Schaffenseifer blieb ungeschwächt.

Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée: „Da mich Gott und seine Natur so viele Jahre mir selbst gelassen haben, so weiß ich nichts besseres zu thun als meine dankbare Anerkennung durch jugendliche Thätigkeit auszudrücken; ich will des mir gegönnten Glücks, so lange es mir noch gewährt sein mag, mich würdig erzeigen und ich verwende Tag und Nacht auf Denken und Thun. Tag und Nacht ist keine Phrase; denn gar manche nächtliche Stunden, die ich dem Schicksal meines Alters gemäß schlaflos zubringe, widme ich nicht vagen und allgemeinen Gedanken, sondern ich betrachte genau, was den nächsten Tag zu thun. Und so thue ich vielleicht mehr, und vollende sinnig in zugemessenen Tagen, was ich zu einer Zeit versäumt, wo man das Recht hat zu glauben oder zu wähnen, es gebe noch Wiedermorgen und Immermorgen."

Und am 28. Januar 1827 schreibt Wilhelm von Humboldt an Welcker: „Ich war zehn Tage in Weimar und täglich mehrere Stunden mit Goethe. Man kann ihn kaum in einer anderen Periode seines Lebens heiterer und zufriedener, beschäftigter und thätiger gesehen haben. Seine Gesundheit ist ganz wiederhergestellt, er ist das Bild eines schönen und rüstigen Greises. Die Herausgabe seiner Schriften setzt ihn in die erfreulichste Thätigkeit."

Zwei Obliegenheiten besonders waren die Sorge und die Freude seines Alters, die Bearbeitung der Wanderjahre Wilhelm Meisters und die Fortführung und der Abschluß der Fausttragödie.

Die erste Anregung zu den Wanderjahren ist von Schiller ausgegangen. In einem Briefe vom 9. Juli 1796 hatte Schiller, indem er die Verwunderung aussprach, daß Wilhelm, ein durchaus

sentimentalischer Charakter, in einem philosophischen Jahrhundert seine Lehrjahre ohne Hilfe der Philosophie vollende, die Forderung aufgestellt, der Dichter müsse nun nur um so bestimmter und nachdrücklicher hervorheben, daß Wilhelm trotzalledem in der That die für die Wechselfälle des Lebens nöthige Selbständigkeit, Sicherheit, Freiheit und Festigkeit in sich trage, oder, mit anderen Worten, daß er schon durch seine ästhetische Reife Realist genug sei, um der Philosophie nicht zu bedürfen. Und Goethe hatte geantwortet, daß diese Forderung eigentlich auf eine Fortsetzung des Werks deute, zu welcher er auch Idee und Lust habe; vorläufig sollten einige Verzahnungen darauf hinweisen, daß die Gestalten der Lehrjahre vielleicht künftig noch einmal auftreten würden.

Wir wissen nicht, inwieweit sich bereits damals der Plan gestaltete; er wurde mündlich zwischen den beiden Freunden verhandelt. Zunächst war es wohl nur auf eine Reihe kleinerer Erzählungen abgesehen, die in einheitlichem Sinn geschrieben, an Wanderungen Wilhelm's geknüpft werden sollten. Wiederholt sollte die Vorführung der mannichfachsten sittlichen Wirren die Pflicht der Entsagung, d. h. die Pflicht sittlicher Besonnenheit und Maßhaltung, als den Grund- und Eckstein aller Charakterbildung eindringlich vor Augen stellen; und in einige dieser Wirren sollte Wilhelm selbst durch fördernde Theilnahme entwirrend und schlichtend eingreifen, um sich als jener in sich gefestete Charakter zu bewähren, dessen Darlegung und Bethätigung Schiller mit vollem Recht als die unverbrüchliche Schlußidee der Lehrjahre verlangt hatte. Dies ist der Ursprung jener zuerst im Jahr 1807 begonnenen und zu sehr verschiedenen Zeiten fortgeführten Novellen, welche einen Hauptbestandtheil der Wanderjahre bilden. Allmählich aber erweiterte und vertiefte sich der Grundgedanke. Der Dichter beschränkt sich nicht mehr blos auf die Welt der Innerlichkeit, sein Blick richtet sich mehr und mehr auf das handelnde öffentliche Leben. Die Wendung tritt erst nach dem Sturz Napoleon's ein, nach der Wiederherstellung des Friedens. Ringsum der Druck der niederträchtigsten Restaurationspolitik; es war ein Friede ohne Glück, ohne Freiheit, ohne Wohlstand. Unter den Gebildeten erregte

Opposition; in den ärmeren Volksklassen schreckhaft sich steigernde Auswanderung. Dazu das bedrohliche Kämpfen und Ringen neuer wirthschaftlicher und gesellschaftlicher Zustände, der Streit zwischen der Industrie und dem Feudalismus, der Zusammenstoß des Maschinenwesens und des Handwerks; man fühlte die Berechtigung und Unabwehrbarkeit des Neuen, und man wußte sich doch noch nicht klar Rechenschaft zu geben, ob das Emporkommende besser sei als das Untergehende. Wir gewinnen einen lebendigen Einblick in diese gährenden Stimmungen, wenn wir daran denken, daß eben jetzt in einem der geistvollsten Jünglinge jener Zeit, in Karl Immermann, der Entwurf jenes großen Zeitgemäldes entstand, welches er wenige Jahre nachher in seinen Roman „Die Epigonen" niederlegte. Goethe, so sehr er sich der Tagespolitik verschloß, war zu hell und scharfblickend und zu gemüthswarm und volksfreundlich, als daß er von diesen Dingen hätte unberührt bleiben können. Klar schaut er der Zeit und ihren brennenden Fragen in's Auge; klar und vor keiner noch so kühnen Folgerung zurückschreckend, sucht er nach einer lichten Zukunft, sucht er nach neuen allgemeingültigen Unterlagen des staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Am 19. Juni 1818 schreibt er an Voigt, daß er sich in einer Fülle von Schriften und Werken über den Zustand der Vereinigten Staaten von Nordamerika befinde; es sei der Mühe werth, in solch eine wachsende Welt hineinzusehen. Es lag um so näher, die neu zuströmenden Eindrücke und Ideen in den Wanderjahren zu verarbeiten, da ja auch das letzte Buch der Lehrjahre bereits volkswirthschaftliche Hoffnungen und Drangsale in Anregung gebracht hatte. Unversehens schlang sich um den beabsichtigten Novellencyklus ein politischer Roman, der ein ewig denkwürdiges Zeugniß ist, wie dieser gewaltige Mensch in einem Lebensalter, in welchem die Meisten verknöchern oder sich nur eintönig wiederholen, stets neue Ringe der Bildung ansetzte und ein unabläßig Wachsender war.

Bereits die erste Ausgabe von 1821 hat diese Doppelgestalt; noch mehr aber die in den Jahren 1826—1828 entstandene Ausgabe letzter Hand.

Künstlerisch zeigen die Wanderjahre nicht selten die Spuren der Altersschwäche. Einzelne Novellen freilich, wie namentlich das Idyllion vom Zimmermann Joseph und das Märchen von der neuen Melusine, gehören noch Goethe's bester Zeit an und sind von unvergleichlicher Lieblichkeit und Anmuth, Reinheit und Schönheit. Doch dem Ganzen fehlt Geschlossenheit der Composition. Zum Theil, wie wir aus Eckermann's Mittheilung wissen, bunt zusammengeraffte Manuscriptvorräthe; zum Theil, wie die Abschweifungen über die Lehrmeinungen des Neptunismus und Vulcanismus, die Empfehlung anatomischer Gypsabgüsse, und ganz besonders auch die mit Goethe's Ansicht von der Macht dämonischen Naturwaltens zusammenhängende seltsame Gestalt Makariens, störende und willkürliche Einschiebsel, die nur allzu sehr bezeugen, wie mißlich jener oft von Goethe im Alter ausgesprochene Grundsatz ist, daß der Dichter die Fabel des Helden blos als eine Art von durchgehender Schnur benutze, um darauf aneinanderzureihen, was er Lust habe. Ja, Goethe greift hier sogar zu demselben Nothbehelf, mit welchem Jean Paul seinen Mangel an Compositionstalent zu beschönigen suchte; er führt sich als Berichterstatter und Herausgeber anvertrauter fremder Papiere ein. Die Motivirung ist lose und äußerlich, die Charakterzeichnung nur in einigen Personen, wie Hersilie und der „Schönen Guten", noch lebendig, öfters schon verblaßt; die Eigenheiten der Persönlichkeiten entwickeln sich nicht vor unseren Augen durch That und Handlung, sondern fast ausschließlich nur in Briefen und Tagebüchern. Neben manchen glänzenden Stellen, wie der Schilderung des Zusammentreffens am Lago Maggiore, finden sich auch die Künsteleien des geschraubten Geheimrathsstils, der in den gleichzeitigen Briefen Goethe's mitunter so unangenehm hervortritt; selbst nachlässiger Satzbau.

Aber der Inhalt ist ein überraschender.

Novalis hatte Wilhelm Meisters Lehrjahre ein Evangelium der Oekonomie genannt. Die Wanderjahre setzen ihr ganzes Wesen darein, die Ehre dieses Vorwurfs zu verdienen.

Die Lehrjahre haben den schönen Menschen hervorgebracht; die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

Im ersten Buch die Aufstellung des Ziels, insoweit es innerhalb des Bestehenden erstrebbar und erreichbar ist. Drei Einschnittspunkte heben sich scharf hervor. Zuerst am Eingang sehr bedeutsam das Idyllion von St. Joseph. Ein schlichter tüchtiger Handwerker, der still seinem Gewerbe nachgeht und sich darum nur um so inniger befriedigt fühlt, je sinniger er durch die angeborene Poesie, in welcher er sich überall mit den Wundern alter Legenden und heiliger Geschichten in Verbindung setzt, sein ganzes Dasein verklärt und durchgeistigt. Idealismus, aber thätiger; der Zimmermann Joseph ist naiv, was Wilhelm und die Seinigen erst aus der Tiefe der Bildung erreichen sollen. Zweitens das Zusammentreffen Wilhelm's und Jarno's. Nicht in unbestimmtem Bildungsstreben, sondern in der bewußten Beschränkung auf feste gemeinnützige Berufsthätigkeit liegt das ächte und reine Bildungsideal; Vielseitigkeit ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel und Grundlage fruchtbringender und klar wirkender Einseitigkeit. Jarno wird Bergmann, Wilhelm wird Wundarzt. Drittens das Leben auf dem Gut des Oheims. Hier zum ersten Mal erklingt die tiefgreifende Frage nach der Stellung des Eigenthums. Der Dichter ist weit entfernt von der Aufhebung des Privatbesitzes, aber innerhalb desselben dringt er auf freisinnigste Selbstlosigkeit. „Besitz und Gemeingut," das ist der Wahlspruch des Oheims. „Jede Art von Besitz," sagt er, „soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, er muß zusammenhalten, damit er spenden könne. Was soll es heißen, Besitz und Gut an die Armen geben? Löblicher ist, sich für sie als Verwalter betragen. Dies ist der Sinn der Worte Besitz und Gemeingut; das Kapital soll Niemand angreifen, die Interessen werden ohnehin im Weltlauf schon Jedermann angehören."

Und im zweiten Buch die Aufstellung einer neuen Erziehungslehre. Wilhelm und alle die Menschen, die in den alten Verhältnissen

groß wurden, haben sich erst durch unsägliche Kämpfe diese selbstlose Hingabe an das Ganze erringen müssen; warum sollen diese Kämpfe dem folgenden Geschlecht nicht erspart werden? Eine neue Erziehung thut Noth. Wilhelm reist in die pädagogische Provinz, um seinen Sohn Felix dort unterzubringen. Zunächst handelt es sich um die allgemein menschliche Bildung, um die Erziehung zur Sittlichkeit. Will man den Grund und das Ziel der Erziehungsgrundsätze Goethe's verstehen, so frommt es, auf ein Gespräch zu verweisen, das Goethe am 5. August 1815 mit Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 259) führte. Er beklagte den Dünkel, der durch das philanthropinistische Wesen erzeugt werde; aller Respect falle weg, Alles, was die Menschen untereinander zu Menschen mache. Was wäre denn aus mir geworden, sagte er, wenn ich nicht immer genöthigt gewesen wäre, Respect vor Andern zu haben? Wo sind da religiöse, wo moralische und philosophische Maximen, die allein schützen können? Gegen diesen selbstsüchtigen Dünkel sucht Goethe anzukämpfen. Das Individuelle allerdings soll nicht unterdrückt werden, denn vernünftig ist nur, was Jedem gemäß ist; daher merken die Erzieher sorgfältig auf die angeborenen Neigungen des Einzelnen, und die nivellirende Uniformkleidung wird mit Strenge ferngehalten. Jedoch das Individuelle darf sich nicht anmaßlich aufspreizen. Werther war ja nur daran zu Grunde gegangen, daß er sein Herzchen wie ein krankes Kind hielt und ihm jeden Willen gestattete. Und so spricht sich die Summe dieser Erziehungsweisheit in dem Gebot der drei „Ehrfurchten“ aus, die nach allen Seiten hin den Kreis aller menschenmöglichen Verhältnisse und Pflichten umfassen, in der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, in der Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, und in der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich ist. Aus diesen drei Ehrfurchten entspringt dann naturgemäß die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder in's Gemeine gezogen zu werden. Sodann handelt es

sich um die Erziehung des Menschen zum Bürger. Wer sich diese Gesinnung der Ehrfurcht zu eigen gemacht hat, kann getrost in einen bestimmten Beruf eintreten. Wilhelm wird in die höhere Abtheilung der Erziehungsprovinz eingeführt, in die Erziehung zu gesonderter Berufsthätigkeit. Alles geht hier darauf hinaus, das schöne Gleichgewicht zwischen dem Idealen und Realistischen aufrecht zu erhalten; es gilt, weder Phantasten, noch Philister, sondern harmonische, im antiken Sinn gute und schöne Menschen zu bilden. Die Baukunst als die Kunst, die dem Handwerk am nächsten verwandt ist, erscheint als der Mittelpunkt. Drama und Theater, als die Kunst des bloßen Scheins, wird ausgeschlossen. Und umgekehrt wird das Handwerk möglichst zur freien Kunst emporgehoben. Jeder blos handwerksmäßigen Arbeit wird ein musisches Gegengewicht geboten, wie denn bei fast jeder Arbeit Gesang ertönt. Geht die Erziehung der Pferdezüchter z. B. vornehmlich auf Ausbildung des Sprachtalents, so ist dies freilich barock ausgedrückt, an sich aber ist es die folgerichtige Durchführung und nur eine neue Spiegelung des einheitlichen Grundgedankens.

Zuletzt die Summe des Ganzen, die Organisation der neuen Gesellschaft. Sie geht von einem Bunde aus, welchem Wilhelm und der gesammte Freundeskreis der Lehrjahre angehören. Oberstes Gesetz ist, in irgendeinem Fach muß einer vollkommen sein, wenn er Anspruch auf Mitgenossenschaft machen will. Der größte Theil gehört dem Handwerkerstande an, und der herkulische St. Christoph zeigt uns, daß auch der Proletarier darin nicht vergessen ist. Standesunterschiede giebt es nicht; in dieser „Association“ gilt nur das Recht und der Adel der Arbeit. Gleichviel ob die Mitglieder dieses Bundes mit Wilhelm und dessen Freunden nach Amerika auswandern oder ob sie sich in den unbebauten Strecken der alten Welt ansiedeln oder ob gar einige derselben sich zum Bleiben in den bisherigen Wohnsitzen bewegen lassen, sie verfolgen überall die gleichen Zwecke mit den gleichen Mitteln. Der Dichter hat es übernommen, wenigstens die Umrisse ihrer Grundsätze und Einrichtungen zu zeichnen. Grund und Boden ist die unerläßliche Voraussetzung; er ist durch den großen Güterbesitz der Unternehmer gesichert. Doch ist die Aufgabe,

dem bewegten Leben, der Kraft und dem Erwerb der Arbeit spornenden Antrieb und ungehinderte Entfaltung zu schaffen. Damit ein Jeder zur vollen und freien Bewegung und Verwerthung seiner Arbeitskraft komme, ist ein Centralcomité errichtet, das ihn in seinem Maße und nach seinen Zwecken aufklärt. Allen wird die größte Achtung für die Zeit eingeprägt. Die Familienkreise haben für strenge Zucht und Sitte zu sorgen; und wo diese nicht ausreichen, da greift eine muthige Obrigkeit ein, eine sorgsame Polizei, die den Unbequemen beseitigt, bis er begreift, wie man sich anstellt, um geduldet zu werden. Die Obrigkeit ist niemals an einem und demselben Ort; sie zieht nach Art der deutschen Kaiser beständig umher, um Gleichheit in den Hauptsachen zu erhalten und in läßlichen Dingen einem Jeden seinen Willen zu gestatten. So lange es möglich ist, wird das Emporkommen einer Hauptstadt vermieden. Stehende Heere giebt es nicht; alle Bürger sind der Vertheidigungskunst kundig.

Dies sind die politischen Zukunftsträume der Wanderjahre. Allerdings noch durchaus phantastisch. Aber auf die größere oder geringere Durchbildung kommt es nicht an. Es genügt die einfache Thatsache, daß sich Goethe überhaupt in derartige Ideenkreise hineingesponnen hat.

Mit Verwunderung sehen wir, daß er, der bisher vorzugsweise immer nur der Dichter der inneren Seelenleiden und Bildungskämpfe gewesen, in seinem späten Greisenalter sich eine neue Organisation des Staats und der Gesellschaft zum Gegenstand angelegentlichster Betrachtung macht. Und, was das Wunderbarste ist, er glaubt an dereinstige Verwirklichung. „Einfach groß," sagt er, „ist der Gedanke, leicht die Ausführung durch Verstand und Kraft; das Jahrhundert muß uns zu Hülfe kommen, die Zeit an die Stelle der Vernunft treten und in einem erweiterten Herzen der höhere Vortheil den niederen verdrängen."

Oft ist daher Goethe als der Vorläufer und Parteigenosse der neueren socialistischen Lehren und Bestrebungen bezeichnet worden. Die Berührungen liegen klar vor Augen. Im innersten Grund ist aber

dieser vermeintliche Socialismus Goethe's doch nur die Humanitätsidee des achtzehnten Jahrhunderts, auf das Politische übertragen. Auch Wilhelm von Humboldt's Schrift über die Grenzen der Wirksamkeit des Staats handelt nicht von Verfassung und Verwaltung, sondern nur von der Nothwendigkeit gesellschaftlicher Zustände und Einrichtungen, in denen jeder Einzelne sich in ungebundenster Freiheit nach seiner Eigenthümlichkeit entwickeln und verwerthen könne; der Staat hat nur die Obliegenheit, für Sicherheit zu sorgen, für innere und für äußere.

Neben die Wanderjahre stellte sich der zweite Theil des Faust.

Seit dem August 1824 hatte sich die Idee der Faustdichtung wieder gemeldet. Manche Einzelheiten, wie die ersten Abschnitte der „Helena“ und ein realistischerer Entwurf der Hauptscenen des fünften Akts stammen bereits aus dem Anfang des Jahrhunderts. Jene finden sich jetzt unter den Lesarten der Weimarer Ausgabe abgedruckt, von diesem sind nur einzelne Verse zu Tage gekommen; die endgültige Form stammt aus dem Jahr 1825. Die vollendete Helena, welche den dritten Akt bildet, erschien 1827 im Druck; einige Scenen des ersten Akts 1828, der zweite Akt war im Sommer 1830 vollendet; der noch fehlende vierte wurde im August 1831 abgeschlossen. Das ganze Werk aber erschien erst im folgenden Jahr nach dem Tode des Dichters. Er hatte es nicht mehr selbst herausgegeben, wie ein Vermächtniß hat er es hinterlassen wollen.

Es war dem Dichter, als schreite er mitten durch seine Träume hindurch, als er am Abend seines Lebens zu dieser tiefsten und eigenthümlichsten Schöpfung seiner Jugendzeit zurückkehrte. Am 14. November 1827 schreibt er an Knebel: „Dieses Werk kommt mir jetzt ebenso wunderbar vor wie die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, obwohl noch jünger als diese poetische Conception, zu einer Höhe herangewachsen sind, daß ein Wirkliches, welches man selbst verursacht hat, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erscheint.“

Wie die Wanderjahre nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung der Lehrjahre waren, so

sollte auch der zweite Theil des Faust nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung des im ersten Theil niedergelegten Ideengehalts sein. Hier wie dort das Heraustreten aus der Innerlichkeit in das handelnde öffentliche Leben, hier wie dort das sehnende Ausschauen nach einer glückserfüllteren Wirklichkeit des staatlichen Daseins.

In den Worten, mit welchen Goethe 1827 im sechsten Band von Kunst und Alterthum die erste Veröffentlichung der „Helena" begleitete, hat er die Forderung, welche er von Seiten der Idee an sein Gedicht stellte, klar ausgesprochen. „Darüber," sagte er, „mußte ich mich wundern, daß Diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung des Faustfragments unternahmen, nicht auf den so naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höhere Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen." Und Goethe ging weiter. Goethe steigerte diese Forderung in einer Weise, welche den innersten Lebensnerv des Gedichts empfindlich berührte. Nur in sehr bedingtem Sinn ist es wahr, wenn Goethe meinte, in diesem zweiten Theil seinen Helden, wie es erlaubt und geboten war, in höhere und breitere Weltverhältnisse gestellt zu haben. Die Allen sichtbare Thatsache ist, daß Faust in den vier ersten Akten fast ganz und gar in die untergeordnete Stellung eines Zuschauers herabgedrückt wird und daß sich statt seiner unversehens ein anderer Held einschiebt, ein sehr ideeller, aber dafür auch ganz unpersönlicher und individualitätsloser. Ist es die wunderbare Kraft und Tiefe des ersten Theils, daß Faust eine vollausgeprägte glaubliche Persönlichkeit und doch zugleich der symbolische Träger des strebenden Menschengeistes und der allgemeinen Menschheitsidee ist, so wird in diesem zweiten Theil nunmehr die Menschheitsidee selbst der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's tritt die Geschichte der Hauptrichtungen der menschheitlichen Entwicklung; an die Stelle einer Tragödie tritt eine dichterisch behandelte Philosophie der Geschichte.

Wir fassen den Gedankengang in folgender Weise:

Der erste Akt ist die buntbewegte Exposition. Zuerst Anknüpfung an das Vorangegangene, Erwachen Faust's zu neuem Leben. Sodann in den Scenen des Mummenschanzes im kaiserlichen Palast die Darstellung der elenden politischen Zustände der Gegenwart. Der Staat verfällt; dem Kaiser und seinen Rathgebern und Schmeichlern ist es nur um Lust und Genuß zu thun, die Revolution ist das Streben des geknechteten Volks nach Rettung und ist doch selbst nur Unverstand und Zerstörung. Es folgt das Hinabsteigen Faust's zu den Müttern, zu den ewigen unwandelbaren Wesenheiten und Urbildern aller Dinge, die waren und sein werden. Die Mütter sind die Ideen im Sinn Plato's, die Kategorien. Diese tiefsinnige Scene soll sagen, daß die Erlösung und Verjüngung der gesunkenen Menschheit nur aus dem Tiefsten und Idealsten zu gewinnen ist; und zwar, wie in den letzten Scenen noch weiter ausgeführt wird, nicht in flüchtiger Oberflächlichkeit, sondern nur in ernster sittlicher Anspannung und Arbeit.

Von jetzt ab tritt daher das Wesen dieses Ideals selbst und das bald vorschreitende bald rückschreitende Ringen der Menschheit nach Erkenntniß und Erreichung desselben in den Vordergrund.

Im zweiten Akt das Werden und Wachsen der Natur und des Menschengeistes. Zwei Motive treten besonders hervor, die Schöpfung des Homunculus und die klassische Walpurgisnacht. Der Homunculus ist das Verlangen des noch Ungestalteten nach Gestalt, das Seufzen des noch blos Gedachten nach Dasein und Wirklichkeit, oder, wie ein Hegel'scher Philosoph sagen würde, das Streben aus dem „An sich“ in das „Für sich“; der Homunculus verschwindet daher, nachdem in der klassischen Walpurgisnacht die ersten großen Erd- und Geschichtsrevolutionen zu festem, maßgebendem Abschluß gekommen. Die klassische Walpurgisnacht aber ist die allegorische Darstellung der Urgeschichte, ist eine nach Goethe'scher Anschauung gemodelte Kosmo- und Theogonie. Drei verschiedene Gruppen bilden drei verschiedene Entwicklungsreihen. Die erste Gruppe ist das chaotische Durcheinander wilder ungestümer Naturkräfte, symbolisirt durch Greife, Ameisen, Arimaspen, Sphinxe; die zweite Gruppe ist der Eintritt

des Menschen, symbolisirt durch Nymphen und Heroen; die dritte Gruppe ist einerseits die Entstehung der Wissenschaft, symbolisirt durch Thales und Anaxagoras, welche, der eine neptunistisch, der andere vulcanistisch, das Werden der Erde zu erklären suchen, und andererseits die Entstehung der Kunst, symbolisirt durch die Telchinen, durch die Doriden und durch die Wundergestalt Galatea's.

Folgerichtig fügt sich jetzt „Helena" als dritter Akt ein. Es ist das Leben der Menschheit im Ideal der Kunst, die Hoheit des Griechenthums, das christlich germanische Mittelalter, das Moderne mit seinem immer wieder auftauchenden Streit des Klassischen und Romantischen. Es ist ein falscher Zug, daß Goethe durch übel angebrachte Bescheidenheit sich verleiten ließ, nicht sich und Schiller, sondern Byron als Träger des modernen Kunstgeistes hinzustellen.

Mit dem vierten Akt betreten wir wieder das Gebiet des Staats. Unzweifelhaft dachte der Dichter bei dieser Anordnung an Schiller's tiefsinnige Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen; durch die Schönheit zur Freiheit. Es war die wichtigste und unerläßlichste Aufgabe, welche sich dieser zweite Theil nach der ganzen Natur und Richtung seiner Grundidee zu stellen hatte. Es mußte eine Naturgeschichte des Staatslebens gegeben werden, wenigstens eine allegorisirende, wie der dritte Akt eine allegorisirende Naturgeschichte des Kunstlebens war. Wieder erhalten wir Bilder von der Armseligkeit des alten deutschen Reichs; Anarchie, Aufruhr, Krieg, Streit zwischen Kaiser und Gegenkaiser, gleißende Mißregierung, habsüchtige Uebergriffe der Kirche. Aber ihnen gegenüber tritt das neue künftige Staatsideal Faust's, das der modernen absoluten Monarchie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Und nun der fünfte Akt, zum größten Theil aus dem Jahr 1825 stammend.

Seine Idee ist der Fortschritt des Staatslebens zum Ideal der politischen Freiheit, und zugleich dieselbe tief bedeutsame Verweisung auf die letzten Ziele des wirkenden und schaffenden Idealismus, auf zweckvolle Thätigkeit und kühnen Fleiß des Einzelnen und auf Glück und Freiheit des staatlichen Gesammtlebens, die auch der innerste

Lebensnerv der Wanderjahre ist. „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.“ Faust ist herausgetreten aus seiner stürmenden Innerlichkeit, aus seinem brütenden Grübeln, aus seiner trüben Leidenschaftswelt; in seinem wilden Streben nach Unendlichkeit hat er sich zu vernünftiger Beschränkung erzogen. Nicht thatlos unmuthige Verneinung der Wirklichkeit, sondern thatkräftig unerschrockene Verwirklichung der höchsten Menschheitsideale. In froher unermüdlicher Arbeit und Schaffensfreude kämpft Faust dem herrischen Meer fruchtbares Land ab; er gründet neue Ansiedlungen, strebenskräftige, freiheitsvolle.

„Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.“

Nur im Vorgefühl! Denn der Augenblick, da die Befriedigung der Seele Faust's zum ersten Mal als möglich erscheint, ist zugleich der letzte seines Lebens. Die Vollendung, welche er hier nur ahnt, wird ihm erst im jenseitigen Leben, von Stufe zu Stufe aufsteigend und sich entfaltend, zur „unbeschreiblichen“ Wirklichkeit.

Die Tiefe und der Reichthum der Ideen im zweiten Theil des Faust sind von jeher anerkannt worden und haben bedeutende Geister zur Ergründung und Auslegung angespornt. Der Würdigung des Gedichtes als Kunstwerk ist indeß diese Anerkennung lange Zeit hinderlich gewesen. Lange Zeit galt der zweite Theil des Faust in poetischer Hinsicht als ein ganz mißrathenes Werk, das nur das Interesse der Philosophen, nicht das allgemein menschliche Empfinden bewegen könne. Indem man darauf verzichtete, ihn als dramatisches

Werk zu begreifen, verlor man auch den Zusammenhang mit dem Ersten Theil aus den Augen und leugnete die Einheit der Gesammtdichtung. In neuester Zeit aber haben zahlreiche Aufführungen die große dramatische Wirkung des Werkes dargethan, und damit einer gerechteren Würdigung die Bahn gebrochen. Loeper, Schröer, Baumgart, Valentin haben das Werk auf seinen dramatischen Zusammenhang, den durchgehenden Causalnexus geprüft und die innere Einheit der gesammten Conception nachgewiesen. Der poetische Stil, den sich Goethe in seinem Alter (seit der Pandora) ausbildete, ist uns vertrauter geworden, und die innere Lebendigkeit, die auch den schweren, gewichtigen Fluß der Sprache erfüllt, wird heute von uns empfunden und wirkt stärker auf uns als auf die Zeitgenossen des Dichters.

Neben den Wanderjahren und dem Faust beschäftigte den Greis in seinen letzten Lebensjahren hauptsächlich die vollständige Sammlung seiner Werke, welche die Summe seiner Lebensarbeit darstellen sollte und unter dem Titel „Ausgabe letzter Hand“ erschienen ist; die Verwalter des Nachlasses fügten eine Anzahl Ergänzungsbände hinzu. Auf dieser Ausgabe fußt die umfassende, aus dem endlich erschlossenen Goethe-Archiv bereicherte abschließende Sammlung, welche seit 1887 im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen im Entstehen begriffen ist und auch die Tagebücher und Briefe umfaßt. Eine werthvolle Ergänzung bietet Biedermann's Zusammenstellung der sämmtlichen Gesprächsaufzeichnungen. Was irgend der Erkenntniß Goethe's Förderung bringen kann, wird alljährlich in Geiger's Goethe-Jahrbuch und in den von Suphan herausgegebenen Schriften der Goethe-Gesellschaft dargeboten. An diese Kernpunkte schließt sich Jahr für Jahr eine fast unübersehbare Reihe von Goethe-Schriften und Aufsätzen an, die, so manch Werthloses sie auch mit sich bringt, doch im Ganzen das erhebende Zeugniß abgiebt, daß die Wirkung unseres größten Dichters beständig noch zunimmt und sich vertieft.

Wenige Monate nach der Vollendung des Faust starb Goethe; am 22. März 1832, Abends um zwölf Uhr, fast dreiundachtzig Jahre alt.

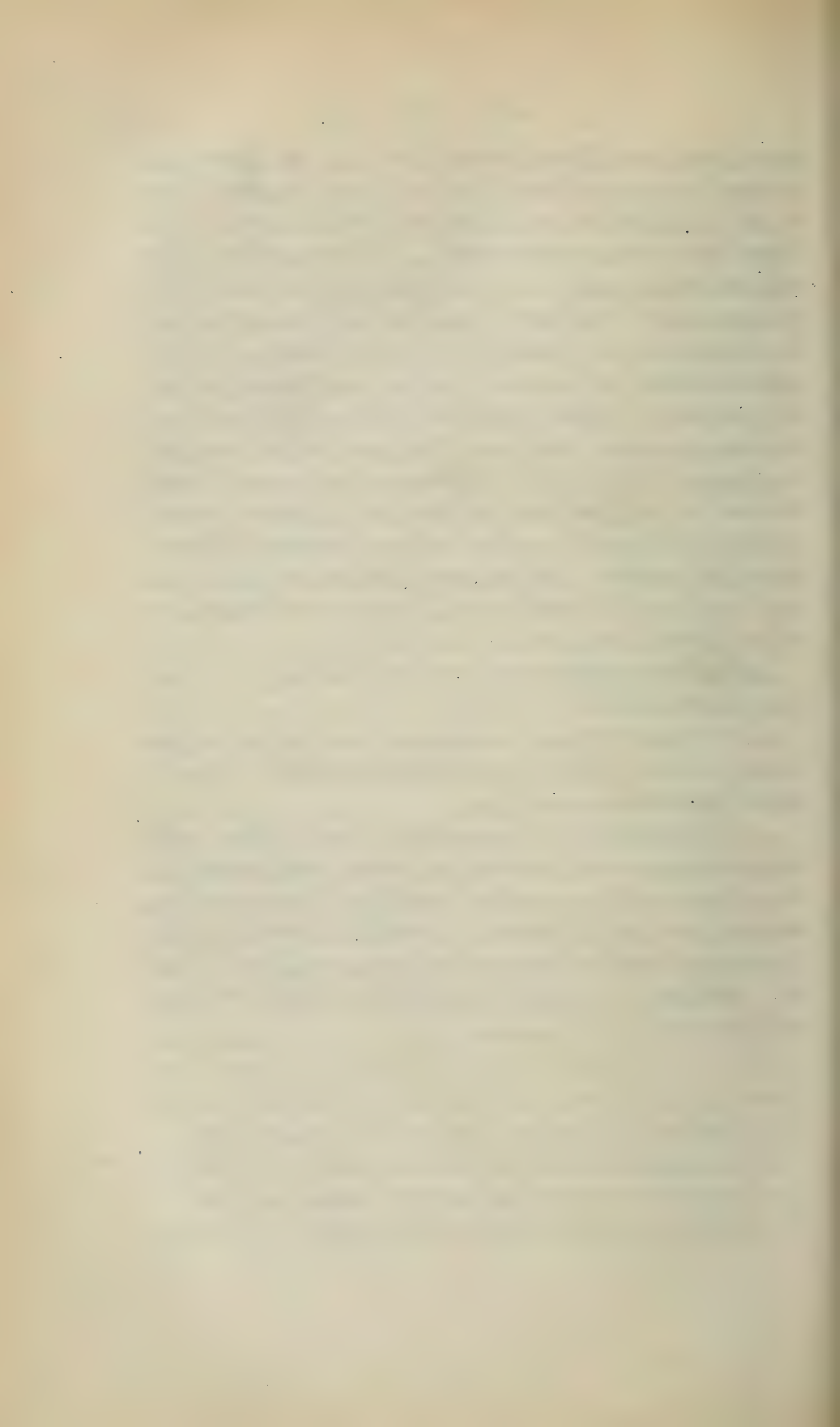
Eckermann erzählt: „Am andern Morgen nach Goethe's Tode ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu

sehen. Sein treuer Diener Friedrich schloß mir das Zimmer auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben edlen Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. . . . Der Körper lag nackend in ein weißes Betttuch gehüllt. Der Diener schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt, Arme und Schenkel voll und sanft muskulös, die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz, — es war überall eine tiefe Stille — und ich wendete mich abwärts, um meinen Thränen freien Lauf zu lassen."

Nie ist ein Menschenleben so tief und großartig, so rein und voll ausgelebt worden.

In Goethe erfüllte und vollendete sich, was der innerste Kern und die treibende Kraft der großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war.

Erst durch Goethe's tiefe und schönheitsvolle Dichtung haben wir wieder gelernt, was ein Leben der Weisheit und Schönheit ist, was es heißt, ein hoher und reiner Mensch sein. Und es wird noch gar vieler und noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, bevor wir in Bildung und Sitte, in Staat und Gesellschaft dieses hohe Menschheitsideal erreicht und verwirklicht haben.



Register

zu

Hettner's Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Register

zu

Hettner's Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts

von

Dr. Rud. Grosse.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1894.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

Quellen-Register.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Zeichenerklärung.

Der Einfachheit halber sind die Bände der englischen, französischen und der in vier Abtheilungen ausgegebenen drei Bücher der deutschen Literatur mit römischen Ziffern in fortlaufender Reihenfolge bezeichnet.

Es bedeutet:

I	die englische	Literaturgeschichte	(1. Theil),
II	„ französische	„	(2. „),
III	„ deutsche	„	(3. „ 1. Buch),
IV	„ „	„	(3. „ 2. „),
V	„ „	„	(3. „ 3. „ 1. Abtheilung),
VI	„ „	„	(3. „ 3. „ 2. „).

Das nach einer Seitenzahl eingeklammerte C (C.) weist auf wörtliche Citate hin.

